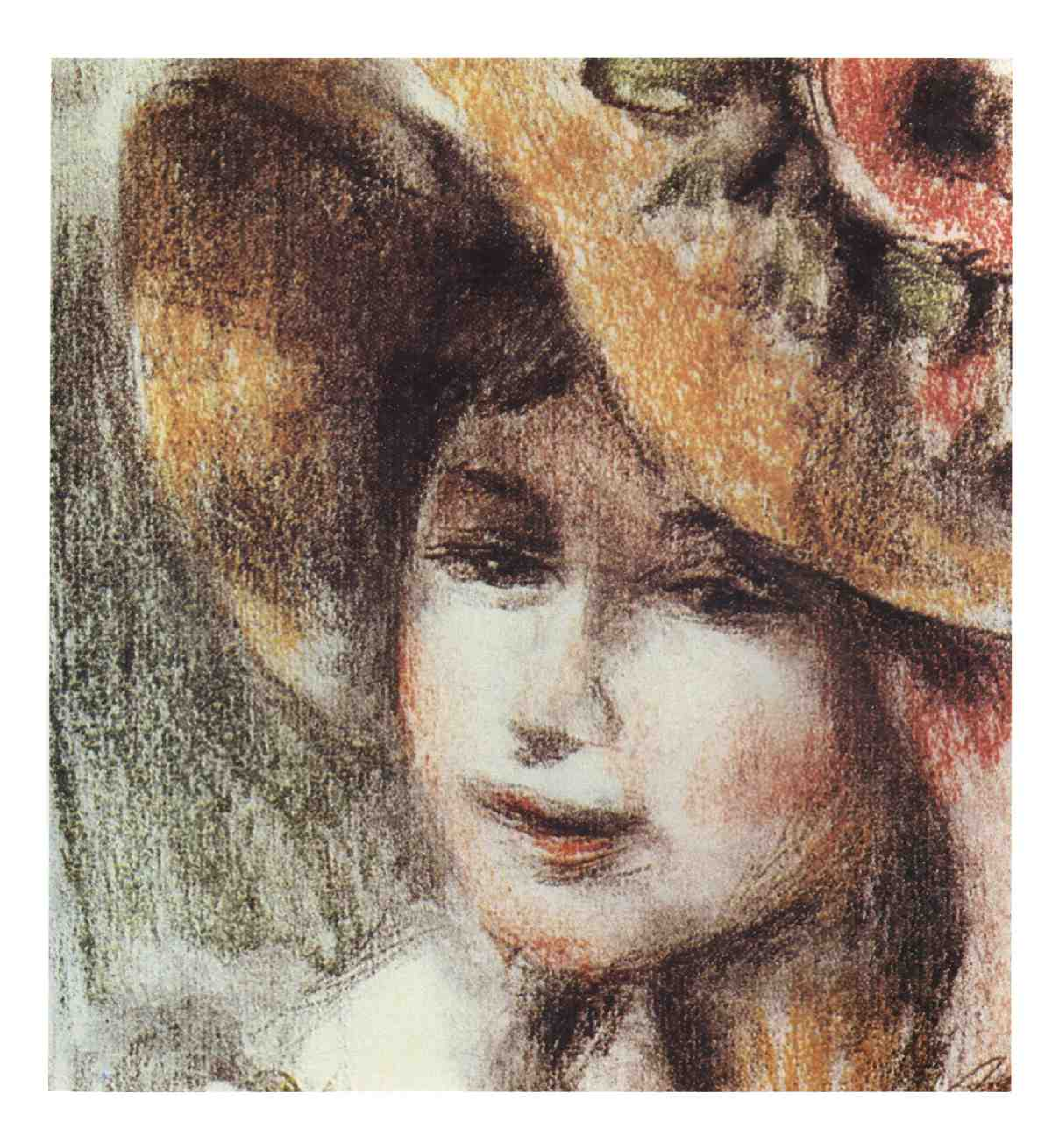
Офорты Гойи и западноевропейская гравюра 19 века

9.



Очерки
по истории и технике гравюры





Офорты Гойи
и западноевропейская гравюра 19 века
Western
European Engraving: 19th Century

9.

Москва
«Изобразительное искусство»
1987

Авторы текста и составители
О.А.Гасанова и *Е.С.Левитин*

Франсиско Гойя обращается к гравюре в начале 70-х годов 18 века*. Первое крупное графическое произведение художника — серия гравюр «Капричос», выполненная в технике офорта, сухой иглы и акватинты, была опубликована впервые в феврале 1799 года. В нее вошло восемьдесят листов. Эта серия существенно определяет специфику гравюры Гойи. Первоначально художник называет ее «Всеобщий язык»**. Сама жизнь Испании — тема его офортов. Гойя обращается к насущным проблемам времени. В его листах звучит ненависть к инквизиции и засилью церкви, к тупой бюрократии и ослоподобному дворянству. Те, «кто внизу», находят у Гойи и сочувствие, и иронию. Он взывает к тем, кто спит, погруженный в неведение о тяжести своей ноши (лист «Ты, которому невмоготу»).

В основе «Капричос» лежит революционная идея преобразовать испанское общество, раскрыть его пороки и недостатки. Цель «Капричос» и ее содержание во многом напоминает сатирические циклы гравюр Хогарта. Однако, если Хогарт изображает дурные стороны современного ему общества, как бы морализируя, то Гойя не просто констатирует, он придает своему произведению чрезвычайную активность, вступает в борьбу с тем миром, который изображает, и вносит в эту борьбу пафос своего страдания за судьбы Испании и испанцев, выражает жгучие, испепеляющие зло, гневные мысли. Этой борьбе Гойя посвящает отныне все свои творения. Борьба во имя Разума и Справедливости становится смыслом его жизни, картин и гравюр.

Социальный пафос гравюр Гойи предвещает работы французского художника Домье. Следуя за Гойей, Оноре Домье превращает свои литографии в оружие против устоев французского буржуазного общества. Продолжая традиции, получившие замечательное воплощение в произведениях Гойи и Домье, гравюра 20 века принимает на себя действенную роль в социальной борьбе.

Вступая в спор с изображаемым им миром, Гойя борется и с самим собой. Он не скрывает того ужаса, который вызывают у него активность, стойкость и сокрушающая сила зла, он проходит сквозь муки мира, лишенного разума и перевернутого вверх ногами, его ведет вперед и придает ему силы и мужество великий разум мыслителя и философа. Художник поднимает в «Капричос» вопрос о всепобеждающем Разуме и его мощной творческой силе.

Форма «Капричос» оригинальна. Серия является синтезом графического и литературного образа. Каждый лист сопровожден названием и авторским комментарием. Развернутый комментарий обыгрывает, подчеркивает и дополняет то, что уже было сказано в гравюре. Именно слова автора постоянно поддерживают в нас веру в силу человеческого разума, его стойкость перед лицом разрушительных зол современного цивилизованного общества. Соединение пространственного и временно́го ряда возможно было только в графике. Художник создает сложное многоплановое произведение, богатое оттенками и нюансами. Огромное значение имеет сама структура серии, на первый взгляд настолько прихотливая, что это дало повод многим исследователям настаивать на том, что Гойя из боязни инквизиции перепутал порядок листов. На самом деле последовательность гравюр логична и несет в себе значительную долю образности серии.

Действие «Капричос» проходит три стадии. Первая часть — сатирическое изображение испанских нравов. Основной порок общества, причину всех его бедствий художник видит в моральной деградации общества, падении нравов и чувств. Как результат этого выступает разврат мужчин и женщин, война полов, взаимный обман и продажность.

Вторая часть — шесть листов басенного характера. В облике «ослиного братства» Гойя представляет тех, кто является главной причиной бедственного положения Испании и испанцев — дворянство, его верхушку и, наконец, самого короля и его приближенных. Обличение Гойи становится все более острым: если для первой части была характерна ирония, то теперь на смену ей приходит сарказм. Лист «Ты, которому невмоготу» изображает двух ослов, взгромоздившихся на спины

* Раздел о творчестве Франсиско Гойи написан О А Гасановой

** На подготовительном рисунке, где Гойя изобразил себя спящим, облокотившись на стол, на передней стороне стола есть надпись: «Idioma universal, dibujado y grabado p r. Tr co de Goya año 1797 («Всеобщий язык», нарисовано и гравировано Франсиско Гойей 1797 год») См Chanchez Canton F J Museo del Prado Los dibujos de Goya Madrid, 1954, t I

крестьянским парням. Изображение символично: ослы-всадники — это оседлавшие народ дворяне, кровососы, тупые и ленивые. Люди же, несущие на себе эту тяжесть, погружены в сон, они не видят, что у них на плечах.

Гневное обличение, клокочущая ненависть достигают своего предела в третьей части. В облике монстров, ведьм, дьяволов Гойя представляет злые, темные силы, которые с бешеной активностью обрушились на Испанию и царствуют в ней. Художник выступает против церкви, он показывает зловещую роль, которую сыграли инквизиция, иезуиты и монахи в удушении испанской нации.

Содержание «Капричос» было созвучно памфлету «Хлеба и быков», приписываемому перу Гаспара Ховельяноса, испанского философа и просветителя. Этот памфлет распространяли, обсуждали и приветствовали в передовых и демократически настроенных кругах испанского общества. Однако произведение Гойи гораздо более значительно. Это было выступление не только мыслителя, публициста и философа, но одновременно и замечательное творение одного из величайших художников своего времени.

Гойя пользуется в своей первой графической серии новой в то время техникой акватинты. Это обращение к акватинте и соединение ее с офортом и сухой иглой не было случайным. Линия, контур не играют решающей роли. Художник и в гравюре мыслит как живописец. Оригинальная техника акватинты позволила передать богатство оттенков, тончайшие переходы и яркие контрасты черного и белого. Виртуозно владея этой техникой, он достигает восхищающих своей изысканностью и поэтической выразительностью световых эффектов. Жуткий мрак ночи, тревожный рассеянный свет сумерек и серебристая прозрачность вечера переданы богатыми тоновыми вариациями от серовато-белого листа бумаги до бархатисто-черного пятна акватинты. Оттиски первого издания были выполнены красновато-коричневой краской, что придавало гравюрам еще большую живописность.

Гойя сознательно отказывается от тщательной моделировки фигур и правильности рисунка, отдавая предпочтение характерной выразительности беглой, почти паутинной линии и светотеневым контрастам, создающим впечатление мгновенности, неуловимости и подвижности изображения. Создавая гротескные формы, художник изменяет графическую манеру. Все большее значение приобретают угловатые силуэты, изломанные контуры. Штриховка становится царапающей, размашистой и порывистой. Он подчеркивает живую достоверность этого мира «наоборот», мира иной реальности, реальности вне человека и законов человечности, где человек выступает лишь в качестве жертвы. Действия «сосущих», прях, «летающих», «занятых пиршеством» приобретают повышенную активность, жизнеспособность и зловещую внутреннюю силу; огромным телам, бешеным полетам, злобным силам тесно в рамках листа. Эти жуткие фантомы, окутанные ночным мраком, сцены шабаша особенно привлекали Ш.Бодлера, Т.Готье и романтиков конца 19 века. Бодлер воспевал тот ужас, который порождали в нем картины «Капричос». Однако смысл гротеска Франсиско Гойи заключается не в утверждении ужасного (хотя именно гротеск позволяет создать ему формы, столь активные и мощные в своем зле), а в его разоблачении и уничтожении.

Первая серия офортов была переломным моментом в творчестве художника. Вторая серия гравюр, созданная Гойей, называется «Десастрес», или «Бедствия войны». Это вершина реализма Гойи. Большинство листов серии отражают события, которые Гойя наблюдал во время войны Испании с Францией в 1808 — 1814 годах и голода в Мадриде 1811 — 1812 годов. Он начал работу над «Десастрес» в 1808 году и закончил, очевидно, в 1820. Серия была впервые опубликована Академией Сан Фернандо в 1863 году. Как один из наиболее передовых мыслителей и художников своего времени, Гойя сумел воплотить в этой серии ужас, несправедливость, дикую жестокость, бедствия, которые несет с собой война. Художник был потрясен увиденным, тем, что пережили в ту пору его народ и родина. Гойя не только видел все это сам, но заставил и нас стать очевидцами казней, расстрелов, мук голода и жажды, безумных столкновений, борьбы и насилия. Произведение имеет достоверность исторической хроники, и вместе с тем оно является великим художественным памятником мужеству и отваге испанцев, сражавшихся за свою свободу.

«Десастрес» состоит из восьмидесяти двух листов. Так же, как «Капричос», она имеет три части. Первая показывает сцены борьбы и герильи (народной войны). Почти все эти листы выполнены во время войны. Вторая посвящена страданиям мирных жителей завоеванной солдатами Наполеона в 1811 — 1812 годах испанской столицы, когда население Мадрида погибало от голода. Третья часть состоит из восемнадцати офортов, в которых гравер возвращается к символическим виде́ниям в духе «Капричос».

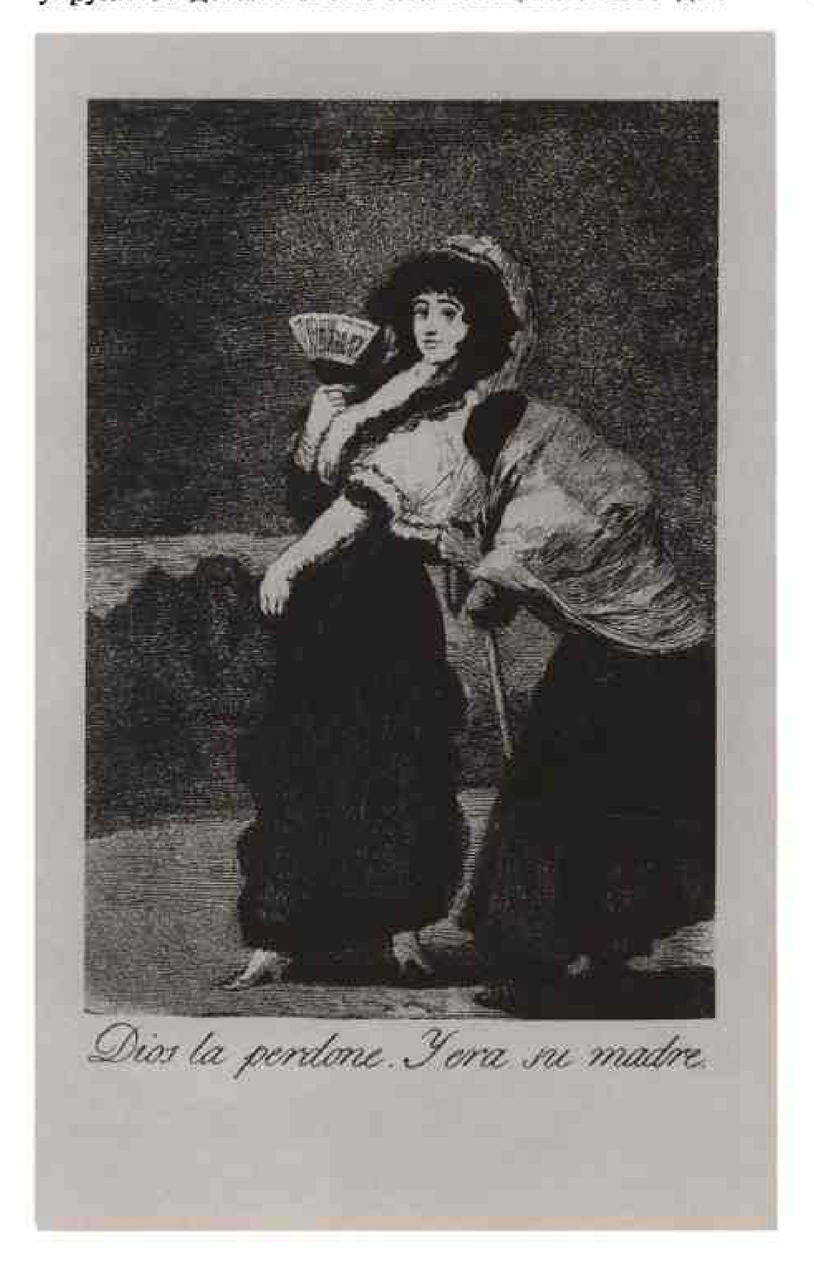
Гойя продолжает то, что уже было высказано им в «Капричос». Он вновь выбирает форму последовательной развивающейся серии и придает ей трехчастное деление, сопровождает офорты комментариями. Вместе с тем «Десастрес» — еще один шаг вперед, к искусству 19 века. «Капричос» — это мир на сцене. Ее сюжеты косвенно или символически представляют современную Гойе Испанию. «Десастрес» — это само живое непо-



199.
Ф. Гойя
Франсиско Гойя-и-Лусиентес, художник.
Из серии «Капричос». 1797—1799

средственное действие, разворачивающееся у нас на глазах. Конкретные исторические события изображены художником в необычайно острой, динамической и эмоционально-выразительной форме. На смену неуловимости, мимолетности в ритме композиций «Капричос» приходят резкое столкновение, контрасты и острая динамика композиционного построения. Манера художника становится все более и более эмоционально экспрессивной. Он приближает к зрителю фигуры и сознательно укрупняет детали своих композиций. Место действия — Испания и мир. Характерны надписи, которыми Гойя сопровождает листы серии: «Какое мужество!»; «Для этого вы родились?»; «Тверже шаг!»; «Хоронить и молчать»; «За что?»; «Варвары!»; «Я видел это».

В «Десастрес», как и в «Капричос», гравер применяет смешанную технику офорта, сухой иглы и акватинты. Последняя утрачивает свою серебристость и волшебную мягкость. Темными пятнами крупнозернистой акватинты Гойя сплавляет в единую массу штрихи, контуры, линии, передавая





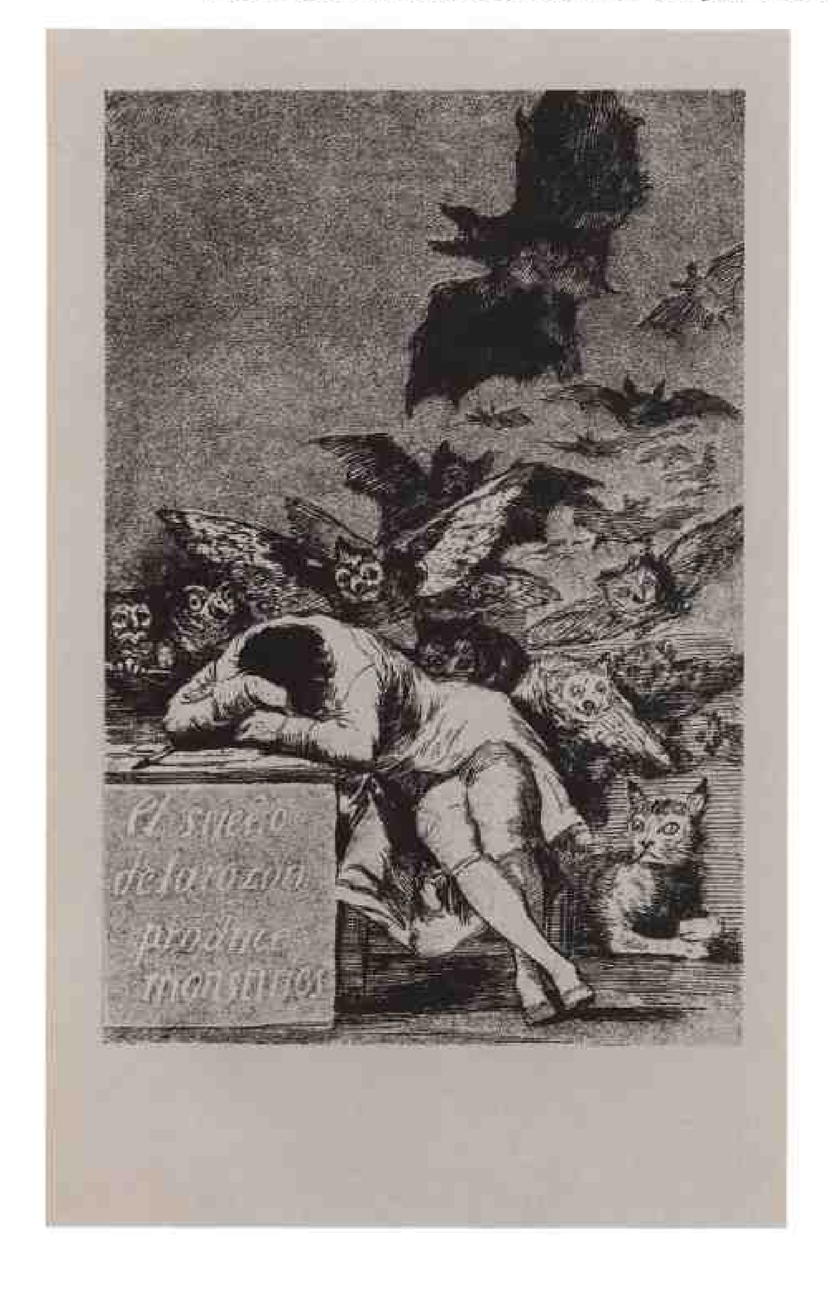
200.
Ф. Гойя
Да простит ее бог, это была ее мать. Из серии «Капричос». 1797—1799

201.
Ф. Гойя
Ты, которому невмоготу. Из серии «Капричос». 1797—1799

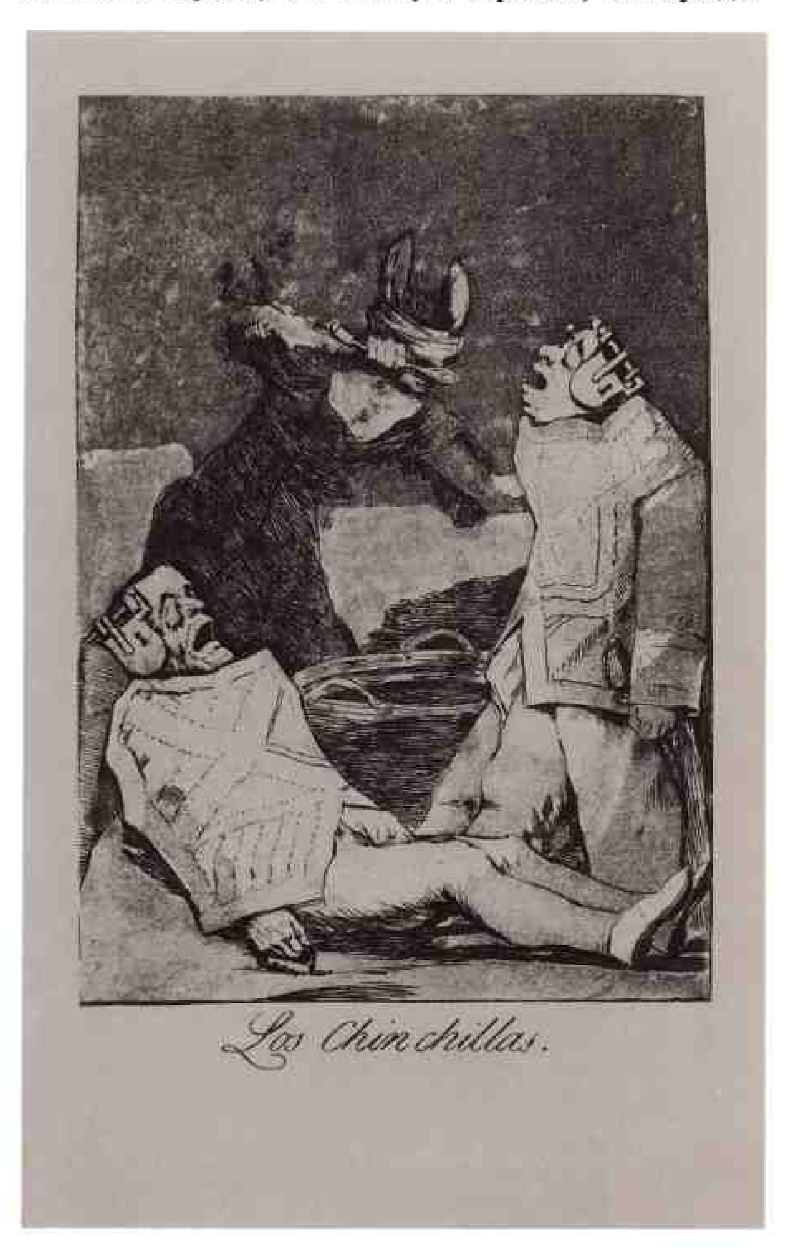
мрак разверзшейся земли, дым пожарищ, густую тьму склепа. Контрасты белого и черного придают острую экспрессию изображениям. Свет и тьма — символы истины и мрачных хаотических сил, окружающих человека. Самый светлый лист серии «Какое мужество!» посвящен подвигу юной испанки. Она взбирается по трупам павших, чтобы поджечь запал и продолжить бой. Здесь все формы приобретают четкость и лаконизм.

В «Десастрес» в еще большей степени, нежели в «Капричос», Гойя выступает разрушителем традиционных эстетических концепций. Изобразительная, повествовательная роль произведения отходит на второй план. Художник отказывается от повествования, он выражает свои чувства, свое душевное потрясение. Эмоциональная выразительность становится образной основой его гравюр.

В изображении войны Гойя выступает не только объективным свидетелем, но и патриотом, который разделяет страдания и бедствия своего народа. Показывая в «Десастрес» пробуждение испанского народа, его отвагу и героизм, он осужда-



202.
Ф.Гойя
Сон разума рождает чудовищ. Из серии «Капричос». 1797—1799

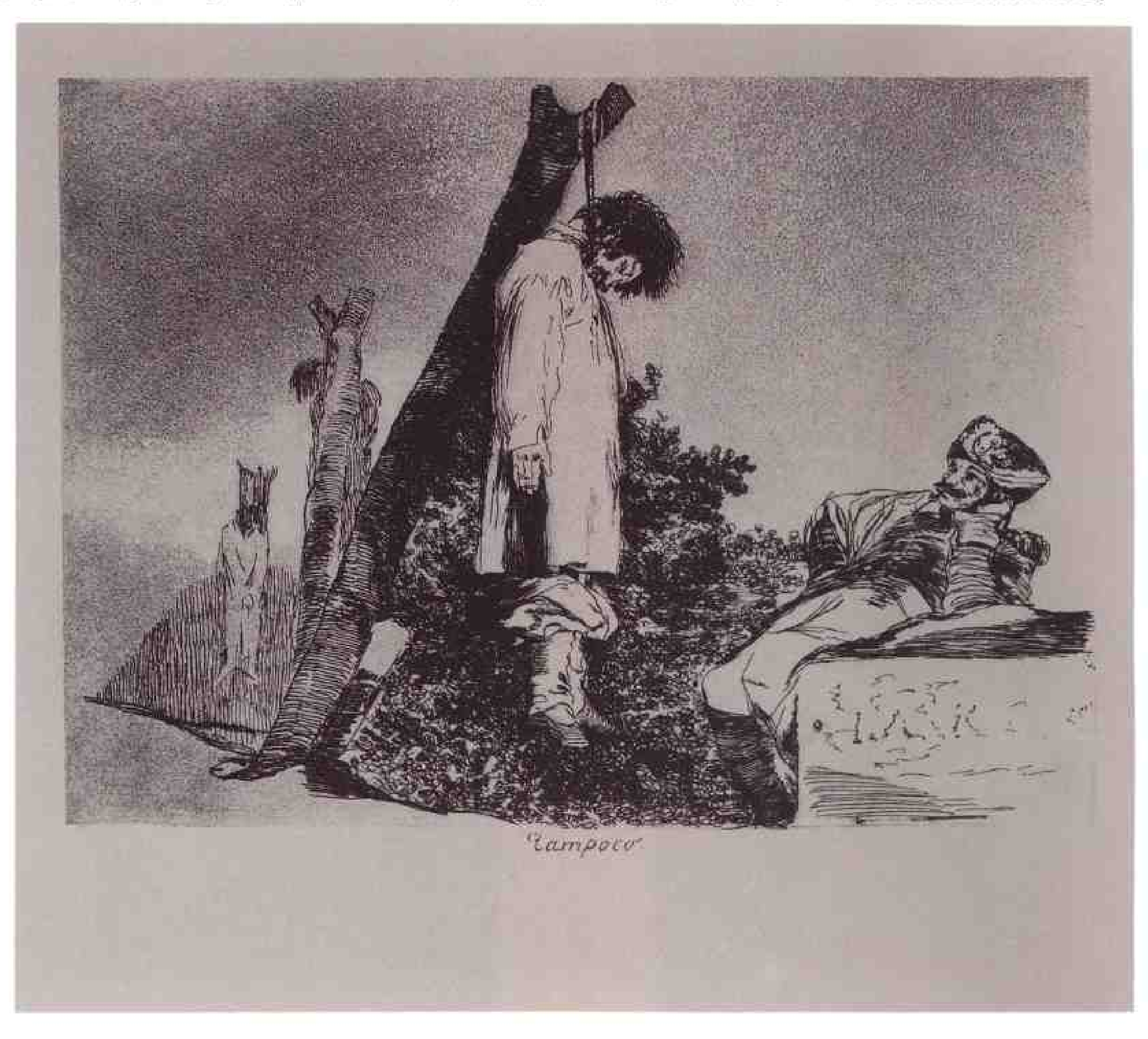


203.
Ф.Гойя
Сурки. Из серии «Капричос». 1797—1799

ет войну, выносит ей гневный приговор и в то же время подчеркивает, что муки были не напрасны: серию увенчивает изображение Истины, восставшей из мрака и хаоса.

В 1816 году Гойя работает над третьей серией офортов, названной «Тавромахия». Словно вспоминая свою романтическую юность, он изображает в офортах драматический поединок животного и человека, посвящает свои композиции знаменитым тореадорам, повествуя об искусстве боя быков от его истоков (это искусство унаследовано испанцами от мавров) и заканчивая прославленными любимцами современной ему Испании.

В «Тавромахии» его увлекает передача движений, которые скорее можно себе представить, нежели охватить взглядом. Мы видим на переднем плане выразительные силуэты мощных фигур быков, их напряженную настороженность, готовность к стремительному напору, необузданную силу, слепую в своем неистовстве. Показывая эту излюбленную у испанцев забаву, Гойя не скрывает и даже наоборот подчеркивает ее бессмысленность,



204.
Ф. Гойя
Также неизвестно за что. Из серии «Бедствия войны». 1808—1820

трагический исход и жестокость. Легким наброском гравер изображает на втором плане трибуны, залитые палящим солнцем или погруженные в сумерки, и толпу зрителей, то бурно-радостную, то затаившую дыхание, то разбегающуюся в паническом ужасе.

Последним значительным произведением Гойи-гравера была серия «Деспаратес», задуманная, вероятно, между 1814 — 1819 годами. Восемнадцать листов этой серии были опубликованы впервые в 1864 году. Название «Деспаратес» похоже по смыслу на «Капричос», то есть бессмыслица, чепуха, что-то лишенное разумного. Это слово встречается у старых итальянских писателей при упоминании работ Босха.

В годы спада революционного накала, в годы реакции, когда все свободы, объявленные революционными Кортесами, были отменены, когда в Испании была узаконена инквизиция, Гойя вновь обращается к языку масок и символов. Более умеренный, нежели в юности, размышляющий, мудрый, в большей степени владеющий собой и свои-



205.
Ф.Гойя
Какое мужество! Из серии «Бедствия войны».
1808—1820

ми мыслями, художник возвращается в этой серии к мотивам своих ранних произведений в гравюре и живописи. Эти заимствования, или аналогии, не были случайным повторением старой темы. Гойя решает те же проблемы, но уже по-новому.

Непередаваемая словами опасность реакции после всех жертв войны и борьбы за свободу принимает образ гигантских чудовищ в последних листах «Десастрес». В «Деспаратес» эти чудовища приобретают ужасающие, сверхчеловеческие масштабы («Пляшущий великан»). Они подобны формулам «Всеобщего языка», которые художник нашел еще в своей первой графической серии, но усовершенствовал с годами, пройдя через документальный реализм «Десастрес» и романтическую поэзию «Тавромахии».

«Деспаратес» можно назвать квинтэссенцией всего, что Гойя создает в гравюре. Он отказывается от хаотического, чрезвычайно порывистого и экспрессивного наложения штрихов, присущего листам последней части «Капричос» и большинству гравюр «Десастрес». Его манера здесь более спо-



206.
Ф.Гойя
Пляшущий великан. Из серии «Деспаратес».
1814—1819

койна. Акватинта звучит мягко, приобретая сходство с размывками тушью. В отдельных листах ее тон напоминает черноту и плотность бархата.

Именно в этой последней серии офортов Гойя достигает наибольшей выразительности. Он создает искусство новое, реалистическое и метафоричное, полное таинственной и фантастической поэзии. Стремление художника к Справедливости, к Разуму выражает идеалы эпохи Просвещения, но острая социальная направленность его произведений, мир его образов, их символика, страстность, повышенная эмоциональность, экспрессия графического языка позволяют назвать Франсиско Гойю основоположником гравюры Нового времени.

Однако в первой половине 19 века Гойя стоит как бы в стороне от самого процесса развития европейского искусства, не случайно его гравюры становятся известными лишь к середине века. Не он, а другие, главным образом, французские художники постепенно закладывают основы графики прошлого века.

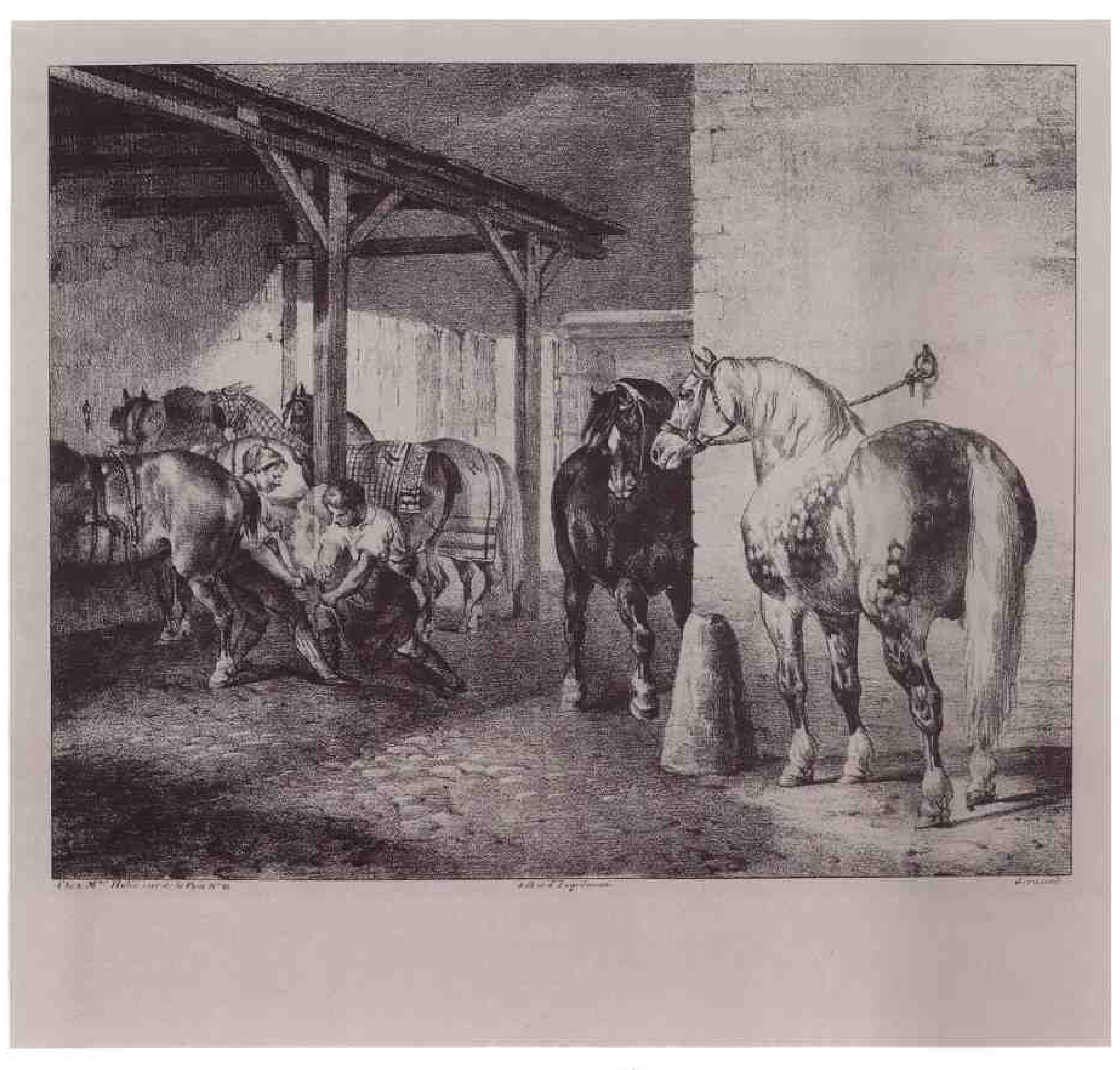


207.
Ф. Гойя
Способ летать. Из серии «Деспаратес».
1814—1819

Гравюра 19 века в истинном смысле слова рождается с появлением романтизма.

В истории гравюры 19 век занимает особое место. Это период, когда до конца исчерпывается система классической гравюры, хотя многие из последних ее эпигонов продолжают работать в течение всего столетия. Одновременно возникают, все время усложняются и обогащаются новые принципы гравюры, обладающей непосредственной художественной активностью, полностью эмансипировавшейся от живописи, ставшей в общественном художественном сознании в тот же ряд, что и «большие искусства». Так возникают те основания, на которых уже в 20 веке развивается гравюра, выработавшая независимый язык, завоевавшая первостепенный эстетический авторитет.

Все развитие гравюры прошлого века — это в первую очередь процесс борьбы между гравюрой академической, система которой сложилась еще в 17 веке, с ее опосредованным художественным мышлением, а отсюда и принципиальной «репро-



208.
Т.Жерико
В конюшне. 1823

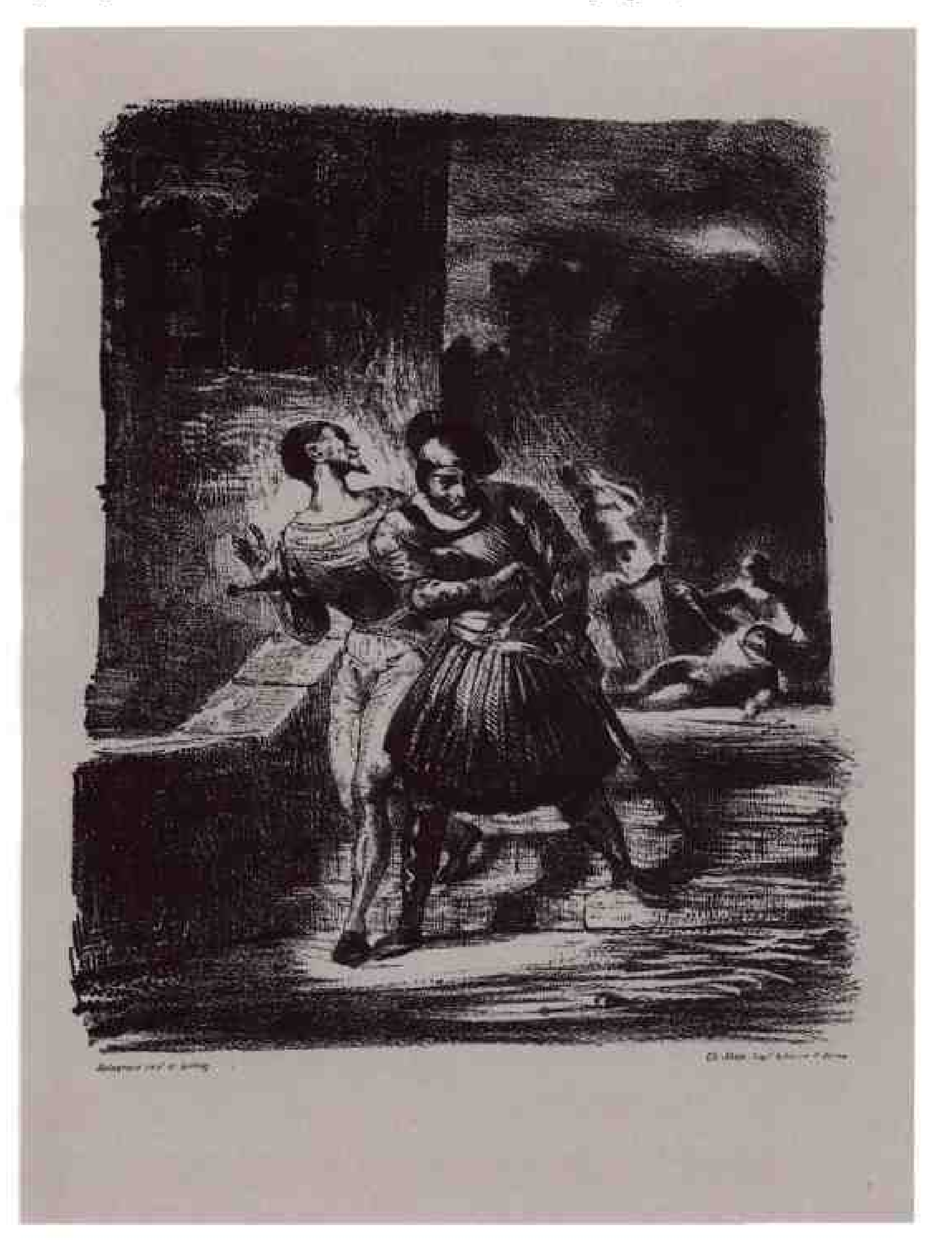
дукционностью» всех художественных средств (картинной законченностью, тематической поверхностностью, отсутствием фактурного, то есть экспрессивно-личностного момента в произведении) и новой гравюрой, создававшейся, преимущественно, руками крупнейших живописцев эпохи.

В настоящем очерке мы постарались выделить тех художников, творчество которых сыграло решающую роль в выработке гравюрой своего языка, в отказе от академических принципов. Этим и определялся отбор художников из сотен мастеров, активно работавших в 19 веке во всех странах. Ведь как раз применительно к столь близкому к нам и одновременно завершенному как явление искусству прошлого столетия выделение определяющих имен — обстоятельство особенно трудное. В живописи это сделано уже давно, для истории же гравюры, разработанной несравнимо слабее, до сих пор каждому автору приходится заново проделывать подобную предварительную работу.

В очерке говорится главным образом о французских художниках или о художниках, работавших во Франции: исключительная роль Франции в искусстве 19 века характерна не только для живописи, те же мощные художественные импульсы определили и возрождение графики как большого искусства именно во Франции. Только к середине 20 века появляются многочисленные школы в гравюре, существенные для всего художественного процесса. Применительно же к 19 веку можно говорить о популярности гравюры, преимущественно иллюстративно-репродукционной, в Германии или о добротной профессиональности граверов в Англии: для истории гравюры это все явления в большой мере вторичные и второстепенные.

Гравюра 19 века начинается не по календарю. В течение почти всей первой четверти столетия доживает и изживает себя репродукционная гравюра. Все техники репродукционной гравюры еще в полном расцвете: во Франции господствует официальная школа резцовой гравюры, теснейшим образом связанная с Академией, в Англии ведущее место занимают мастера меццо-тинто и пунктира, до Германии только к этому времени доходит увлечение «черной манерой» и техниками цветной гравюры, в Италии офортисты подражают Клоду Лоррену, а мастера резцовой гравюры находятся под полным влиянием репродукционных листов Рафаэля Моргена. Даже обращение к гравюре крупнейших художников начала века ничего не меняет в подобной ситуации: Тернер делает изящные офорты, подражающие Лоррену, для своих альбомов «Liber Studiorum» (1807), после чего передает доски в руки ремесленников-меццотинтистов, чтобы те «закончили» работу над ними; Энгр исполняет несколько литографских портретов, которые производят полное впечатление воспроизведений с его же рисунков карандашом (возможно даже, что литографии выполнял не сам художник).

Надо отметить, что 18 век изобрел множество гравюрных техник, но следующему веку были переданы в полном смысле лишь две: торцовая гравюра на дереве, рожденная Т.Бьюиком, и литография, открытая А.Зенефельдером. С торцовой гравюрой, как мы увидим, связаны моменты упадка гравюры 19 века, вызванного необыкновенной распространенностью этой техники. Литография, на-



209.
Э.Делакруа
Иллюстрация к трагедии И.-В.Гёте «Фауст». 1828

против, оказалась самой жизнеспособной, популярной и гибкой. Сам факт ее появления трудно переоценить. В разветвленную систему гравюрных техник, давно выработавших свои ремесленные правила, свою эстетическую рутину, забывших в скрупулезной верности практическим навыкам о своей художественной оригинальности, входит техника совершенно новая, не обремененная традициями ремесла, не стесненная ни образцами прошлого, ни банальными вкусами современности, техника, все возможности которой были еще неизвестны, все достижения — впереди. И еще одно достоинство было у литографии — простота и легкость технологического процесса: во времена громоздкого и кропотливого меццо-тинто непосредственность литографской техники должна была казаться откровением. И не случайно, в отличие от всех почти видов гравюры 18 века, в которых работали только профессиональные граверы, к литографии сразу же обратились живописцы, причем крупнейшие мастера эпохи*.

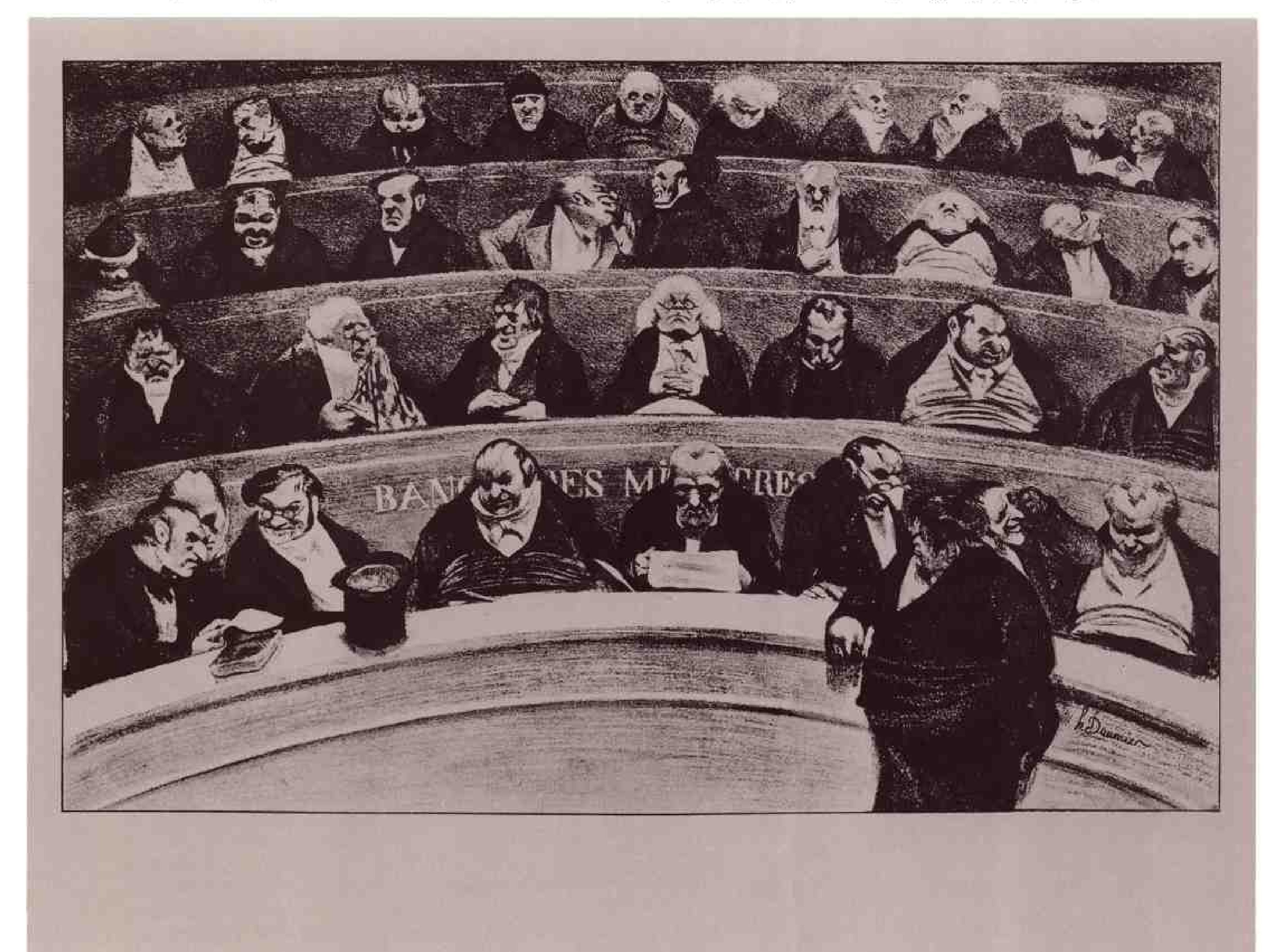
* Одним из первых был Ф Гойя, исполнивший несколько литографий



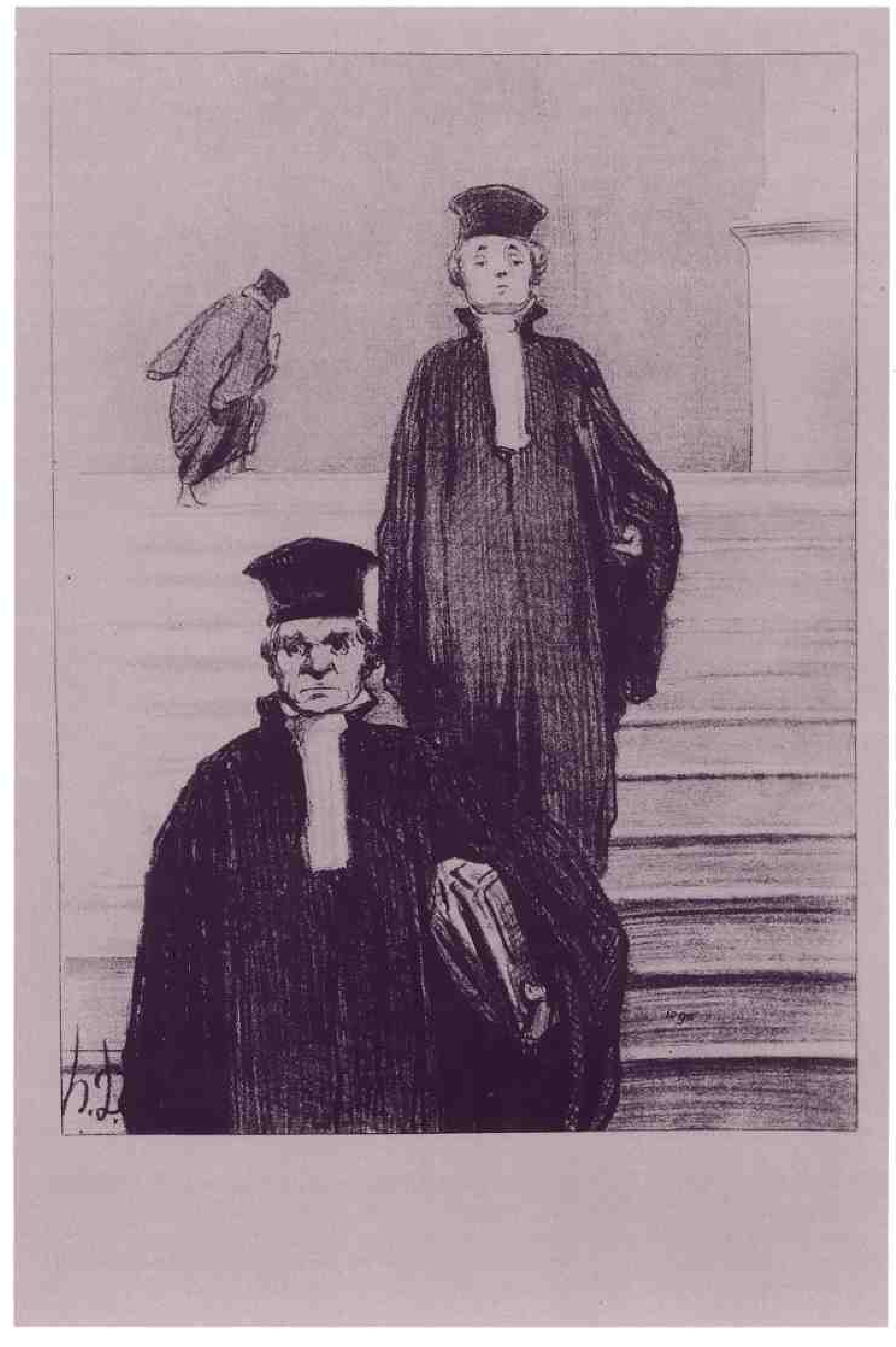
210.
О.Домье
Улица Транснонен. 1834

Литография была изобретена в Германии, но искусство литографии родилось во Франции. Не сразу эта техника привилась на французской почве: были попытки открыть литографские печатни в 1802, в 1806 годах (известно, что эта техника очень заинтересовала Наполеона), но по-настоящему французская литография начинается с 1815 года, когда в Париже открываются две печатни, одна из которых, знаменитая мастерская Г.Энгельманна, пользовалась официальным покровительством Академии искусств.

Литография мгновенно становится необыкновенно модной. Почти все живописцы эпохи Реставрации (1814 — 1830) обращаются к этой технике: Д.Энгр, А.Гро, К.-Ж. и О.Верне, А.-Л.Жироде, П.-П.Прюдон, Э.Изабэ, Н.Шарле; альбомы, литографские портреты, виды и иллюстрации раскупаются всеми, князья и принцессы занимаются литографией. Конечно, в такой ситуации она очень скоро попала в руки ловких репродукционеров живописи и других, более традиционных видов гравюры, подражавших резцу, офорту, «черной



211.
О.Домье
Законодательное чрево. 1834



212.
О.Домье
Большая лестница Дворца правосудия. 1848

манере». В массе же своей литография эпохи Реставрации была не более чем бледным оттиском карандашного рисунка. Лишь художники-романтики начинают разрабатывать ее специфический язык и утверждают собственный стиль в этом виде гравюры.

Уже Теодор Жерико обретает в литографии излюбленную технику. Выполнив единственный офорт, он переходит к камню и за период с 1817 по 1823 год исполняет около сотни литографских композиций. За небольшими исключениями, это изображения лошадей. Литографии Жерико разнообразны по фактуре, литографский карандаш все время меняет силу тона, иногда прочерчивает энергичные контуры, порой рисует очень легко и прозрачно. Он полностью сохраняет свойство ранней литографии — зерно самого камня, но оно понимается им не механически. Гравер использует его фактуру и часто работает светлыми пятнами, плотность которым как раз и дает литографское зерно. Полные артистизма литографии Жерико привлекли внимание к этой технике и Делакруа, повторявшего его композиции.

Эжен Делакруа оставил более ста литографий, среди которых много отдельных эстампов и несколько больших серий иллюстраций. Он начал с офорта, и хотя его гравюры на металле не сравнимы с его литографиями, они обнаруживают серьезный интерес художника к графическому искусству: стоит упомянуть его офортные копии двух гравюр Рембрандта и повторение композиции «Вот идет бука» из серии «Капричос» Ф.Гойи, выполненное чистой акватинтой.

Первые литографии Делакруа относятся к 1817 году, но по-настоящему значительную работу — лист «Макбет и ведьмы» он выполнил лишь в 1825 году. В нем соединяются характерные черты Делакруа-графика и общие качества романтической литографии. Мастер изображает здесь ночную сцену с искусственным, почти фантастическим светом. Он работает не карандашом, а скребком, отчего основной элемент в его композиции — белый штрих. Белая бумага оттиска оказывается, таким образом, носителем светоносности, она перестает быть нейтральным фоном и как бы входит в художественную ткань произведения. Белый штрих очерчивает контуры фигур, скользит по основным деталям, насыщает глубиной темный фон. С этой изменчивостью освещения, с динамичностью штриха в литографиях появляется элемент движения, начало становления, которое словно пронизывает всю сцену. Этой изменчивости, неприязни к статике и подчинены все эффекты освещения в листах художника, который стремится не только изобразить ту или иную сцену, но и выразить эмоциональную атмосферу, которую она порождает. Отсюда и момент незаконченности, в которой обвиняли его классицисты. В многочисленных листах с изображением античных медалей четкие контуры расплываются, растушевка сходит на нет, масштабы подчеркнуто сопоставлены, в композиции все подчинено важнейшей для романтиков задаче: заставить эти строгие, холодные, классические формы жить на листе.

Названные качества характерны и для более поздних литографий Делакруа, таких, как серия иллюстраций к «Фаусту» И.-В.Гёте (1828), о которой с похвалой отозвался сам автор и про кото-

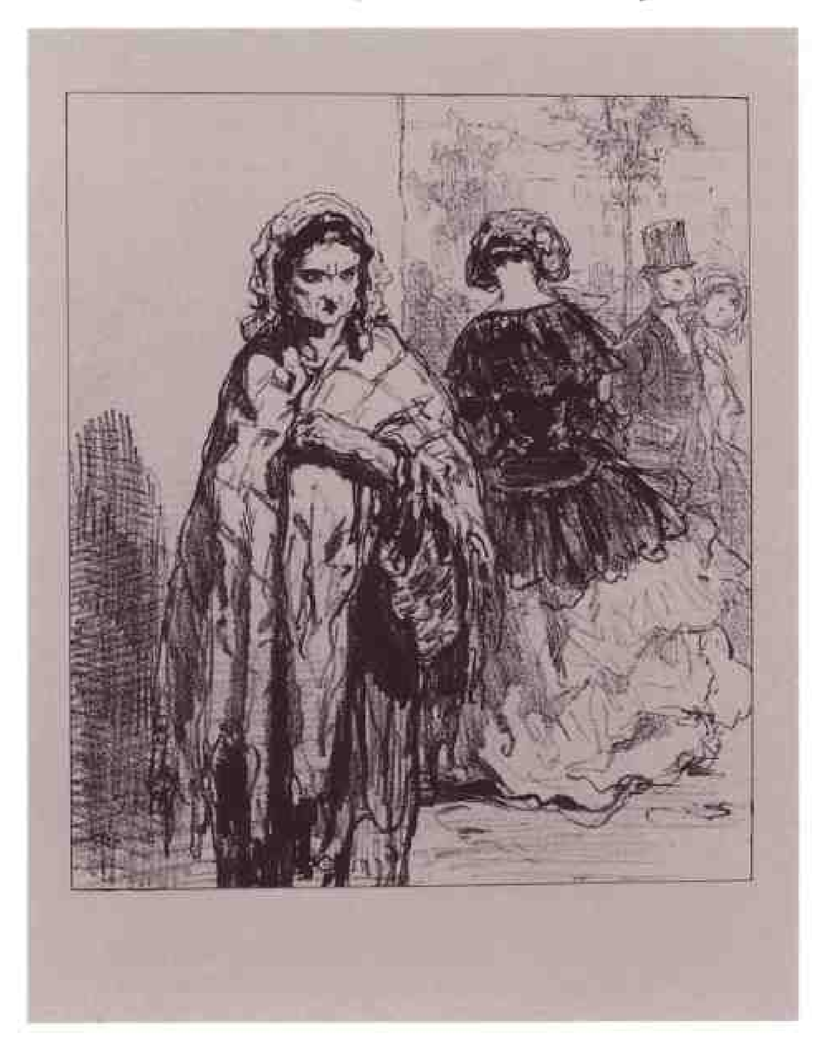


213.
О.Домье
«Бедная Франция! Ствол сломан, но корни еще крепки». 1871

рую историк графики Беральди пишет, что она оказалась таким же исповеданием романтической школы, как и предисловие В.Гюго к «Кромвелю»*. То же можно сказать о циклах иллюстраций к «Гамлету» У.Шекспира (1834 — 1843), к «Гёцу фон Берлихинген» И.-В.Гёте (1836 — 1843), о листах с изображением львов, тигров, охоты.

Романтическая и околоромантическая литография была довольно многочисленной. Особенное распространение получили листы, посвященные воспеванию наполеоновских походов, исполненные Н.Шарле, О.Раффе, О.Верне. Но, несмотря на популярность работ такого рода, обилие литографских карикатур (этому жанру отдал дань и молодой Делакруа), гравюра еще ничего не решала: эстетика романтизма утверждалась в живописи, графика не встала еще в ряд «больших искусств».

* Beraldi H. Les graveurs du XIX-e siècle. Paris, 1886, t. 5, p. 161.



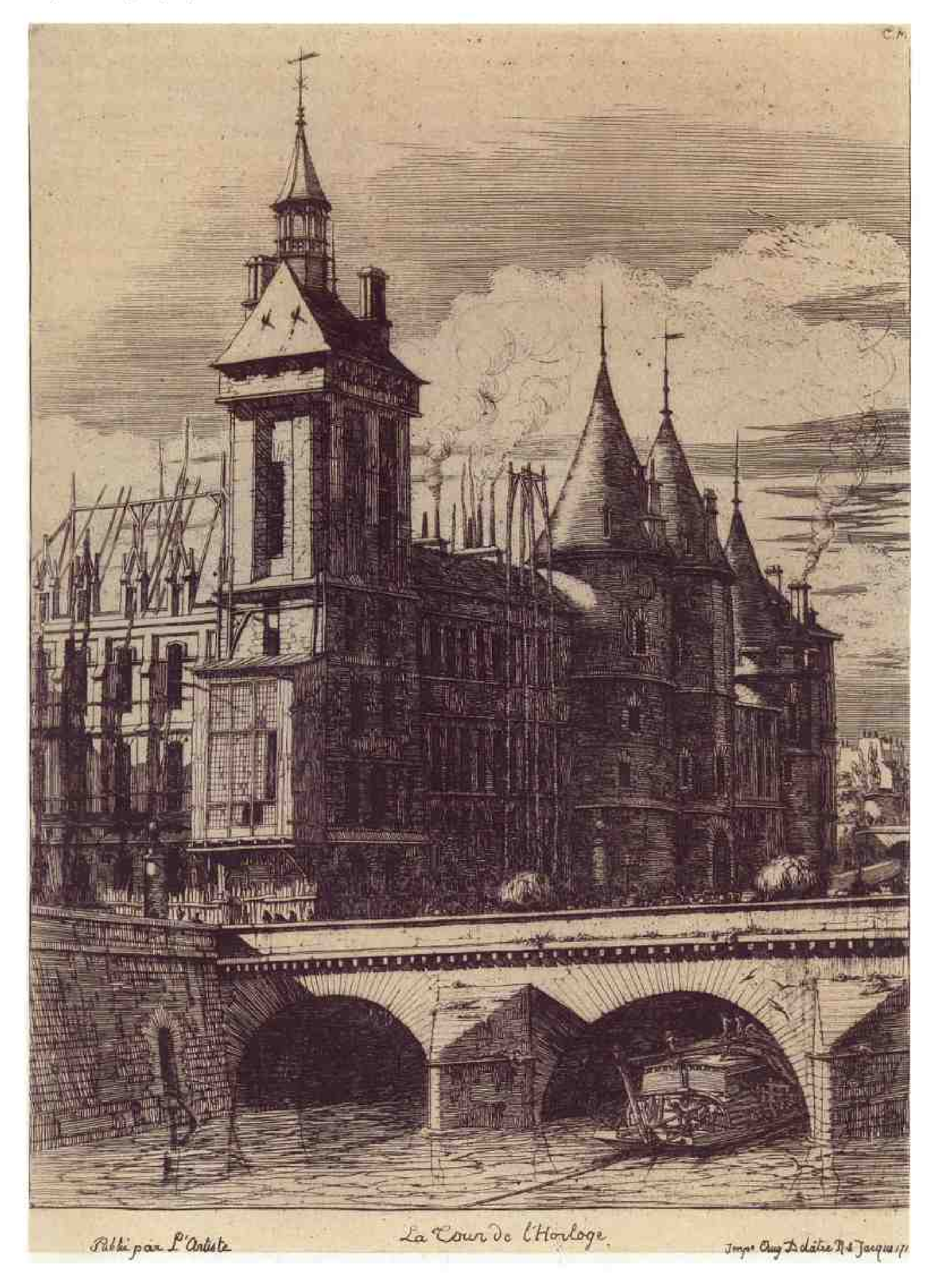
214.
П.Гаварни
Лист из серии «Состарившиеся лоретки». 1851

Лишь мощный талант Оноре Домье поднял литографию от журнального листка, от любительской иллюстрации, от небрежного наброска до высоты первоклассного искусства. Целенаправленность, активность и сила искусства Домье не перестают поражать до сих пор. Он исполнил около четырех тысяч литографий, и это не считая рисунков для гравюр на дереве, живописи и скульптуры. Современники рассказывают, что на его рабочем столе лежало сразу пять, шесть, иногда даже восемь камней, и он работал над ними одновременно, как бы конвейером, сначала по очереди набрасывая композицию, потом распределяя на каждом камне темные и светлые массы, углубляя тени, усиливая пластичность, высветляя, проскребывая, заливая тушью, подчеркивая контуры.

Домье как художник родился в дни Июльской революции 1830 года: именно в атмосфере революционных событий он нашел свою тему, своих героев, свой стиль. Стихия социальной и политической борьбы, условия газетной работы, обращение к массе — вот что сформировало художника, причем с невиданной быстротой. Его первые карикатуры вялы, бесхарактерны, описательны, но уже через три года, в 1832 году, рождается тот Домье, который составил славу графики 19 века.

Художник работал в литографии без перерыва более сорока лет. Разумеется, его колоссальное творчество не могло быть одинаково высоким по художественному уровню все эти годы: бывали периоды, когда в ту или иную серию он не вкладывает ничего, кроме своего умения, бывали моменты усталости, когда гравер неожиданно возвращался к ранним временам карикатуры и делал так называемые «большие головы» (серия «Представленные представители», 1849), но каждого художника следует оценивать по его достижениям, по периодам его творческого подъема.

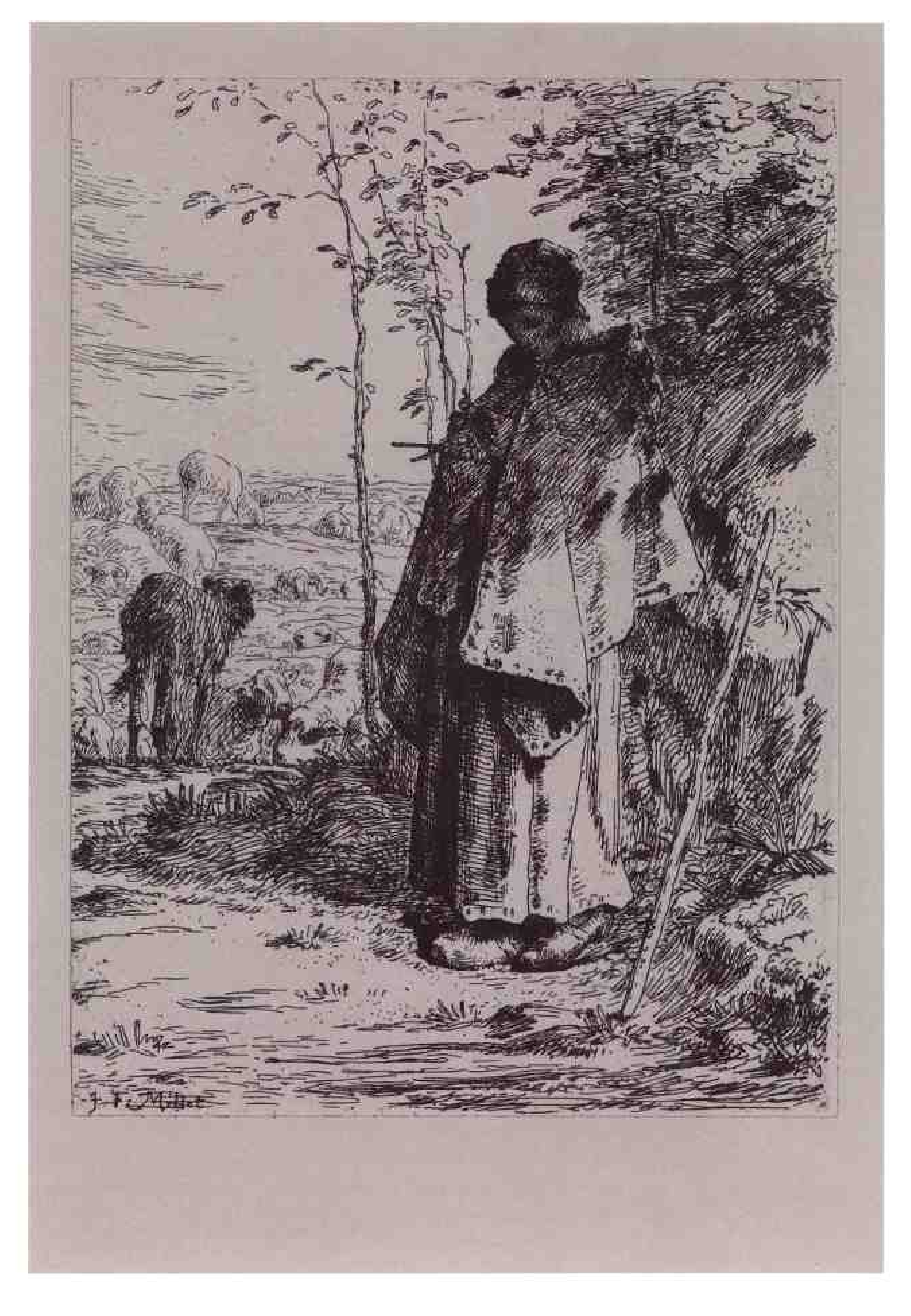
Наиболее значительный из таких периодов в искусстве Оноре Домье — первая половина 1830-х годов, самый, может быть, важный и, несомненно, самый известный. И вершина этого творческого периода — большие литографии 1834 года. Никогда до этого литография не обладала такой мощью, такой драматической выразительностью. Листы, выполненные в 1834 году, «Улица Транснонен», «Этого можно отпустить, он нам больше не опасен», «Опустите занавес, фарс окончен», «Современный Галилей», «Все мы честные люди, обнимемся», «Свобода печати», «Похороны



215.
Ш. Мерион
Часовая башня. 1852

Лафайета» словно бы не нарисованы, а вылеплены: гравер строит их по принципу барельефа, помещая, чаще всего, сцену в интерьер с неглубоким пространством, резко подчеркивая главную фигуру, энергичными штрихами жирного литографского карандаша очерчивая формы, сильно моделируя объем.

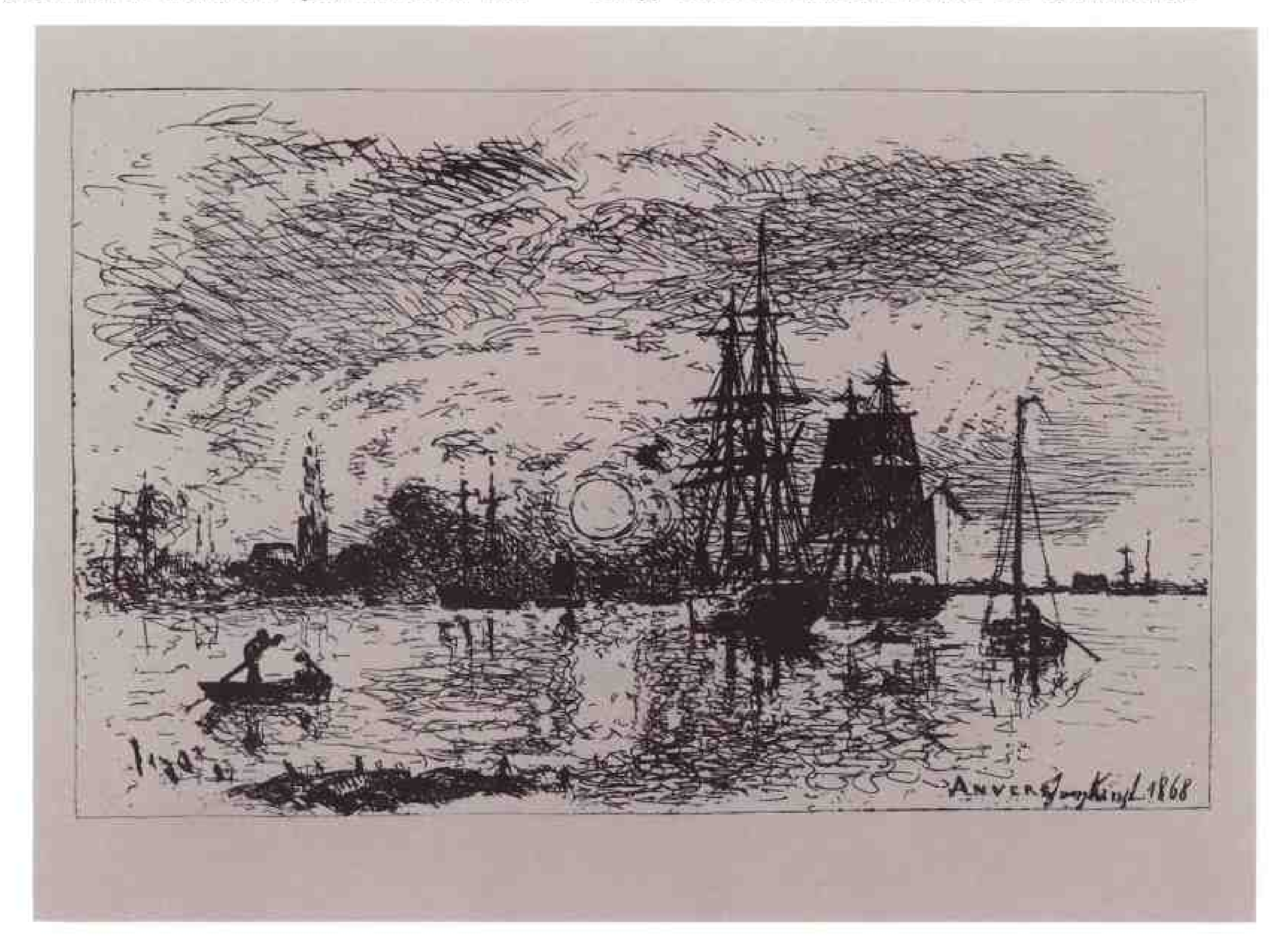
Литографии замечательны своей действенностью и выразительностью. Может быть, отчетливее всего это видно в «Улице Транснонен». Лист был создан после того, как королевские солдаты при подавлении республиканского восстания в Париже уничтожили всех обитателей дома № 12 по этой улице. Художник объективен, он ничего не утрирует, а изображает события. Резкий ракурс выводит на нас основную фигуру композиции. Энергично и лапидарно очерчиваются ее контуры, моделируются объемы — факт зафиксирован. Но отношение автора к факту передается контрастами цвета: мертвенно-белая простыня, темнота комнаты, холод мертвой мужской фигуры, мрак, в который погружен труп женщины. Домье как бы



демонстрирует зрителю явление, но при этом и силу своего негодования, и мощь выразительности своего карандаша. Это характерно для лучших работ художника, у него не бывает журналистского репортажа, он выражает свое отношение в максимально сильной степени и с редкой цельностью и энергией воплощает его в литографии.

Оноре Домье обращается в своем графическом творчестве к действительности в гораздо большей степени, чем все его предшественники, но важнее всего, что он всегда выявляет грандиозность масштаба явлений. Он никогда не останавливается на характерном, но всегда вкладывает в рисунок всю мощь своего темперамента, недаром Бальзак сравнивал его с Микеланджело.

В лучших его литографиях сильнее всего воздействует эмоциональный строй листа: кажется, что гравер начинает с колорита, с распределения масс, с отношения тонов и лишь когда все решено заканчивает композицию собственно рисунком. Такой тональный подход к литографии приводит к тому, что в его листах словно бы соединяется

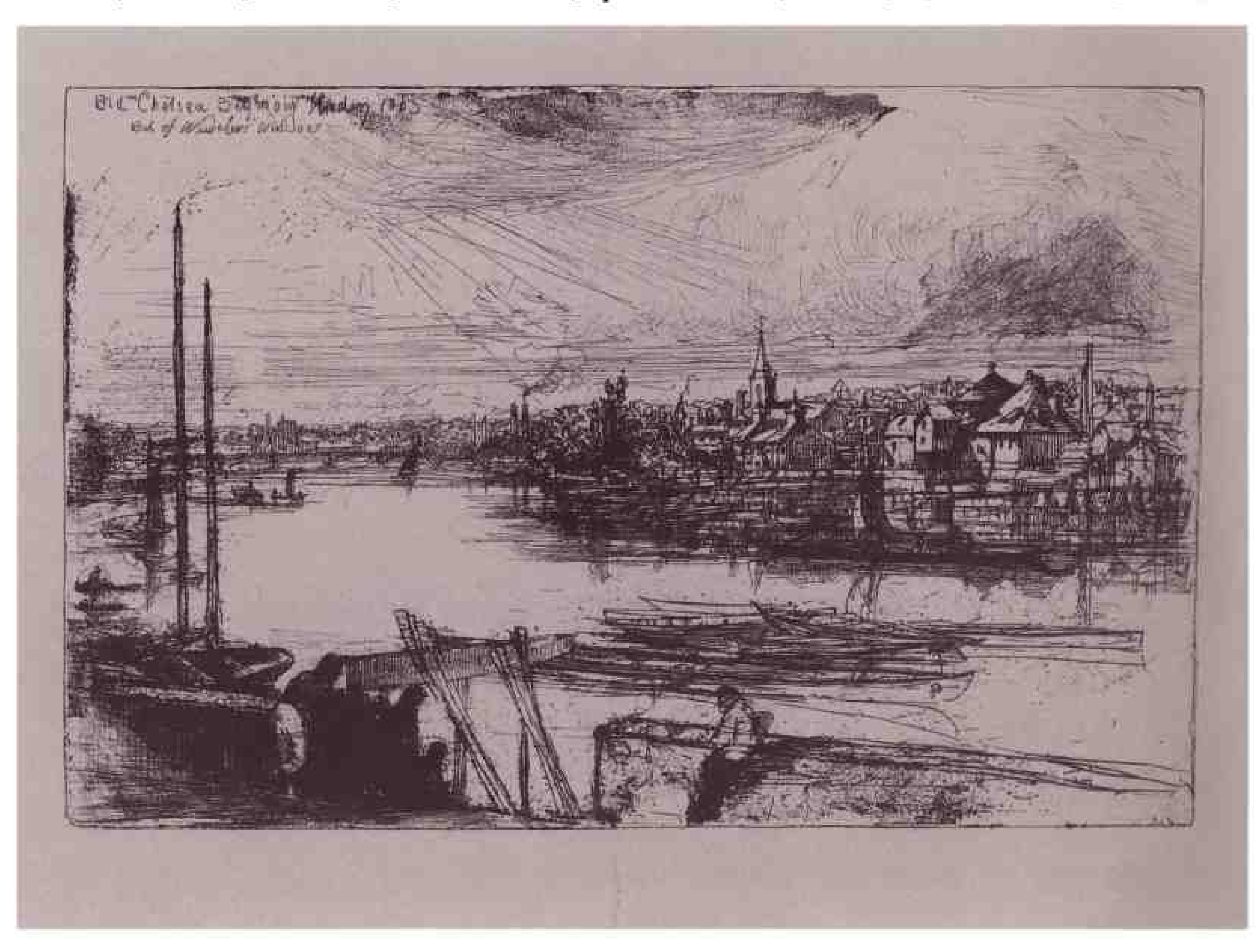


216.
Ж.-Ф. Милле
Большая пастушка. 1862

217.
И.-Б. Ионкинд
Заход солнца в Антверпенском порту. 1868

скульптурное решение (результат сильной моделировки) с живописным решением, происходящим от богатства валеров, от тонкой разработки полутеней, использования густого зернистого тона, заливки плотной тушью, мерцания процарапанных фонов. Подобное свойство гравюр сообщает им небывалую до того в литографии убедительность и конкретность, что очень важно, если вспомнить, что многие из его листов — шаржи, карикатуры, гротески. При этом перенос акцента с линии на пластику и тон придает его ранним литографиям оттенок некоторой внутренней статичности: листы эти демонстрируют некую ситуацию, заключающую в себе ужасное, гнусное, смешное.

Характерно, что белое в этих литографиях понимается художником не столько как свет, сколько как активная масса, обладающая особой пластичностью, усиливающей как бы «движение» из глубины на зрителя. В этом отношении характерен самый, может быть, знаменитый лист Оноре Домье «Законодательное чрево» (1834), где световой ритм образует почти декоративную по своей



218.
Ф.Хэден
Вид на Челси из окна Уистлера. 1863

равномерности ритмическую игру белых пятен, создающих движения не в плоскости листа, но лишь перпендикулярно ему. Но так как гротескные маски министров, изображенные здесь, «лепятся», собственно, из этого белого, то они тем более настойчиво, почти навязчиво двигаются на нас, чем и создается удивительная действенность этой литографии.

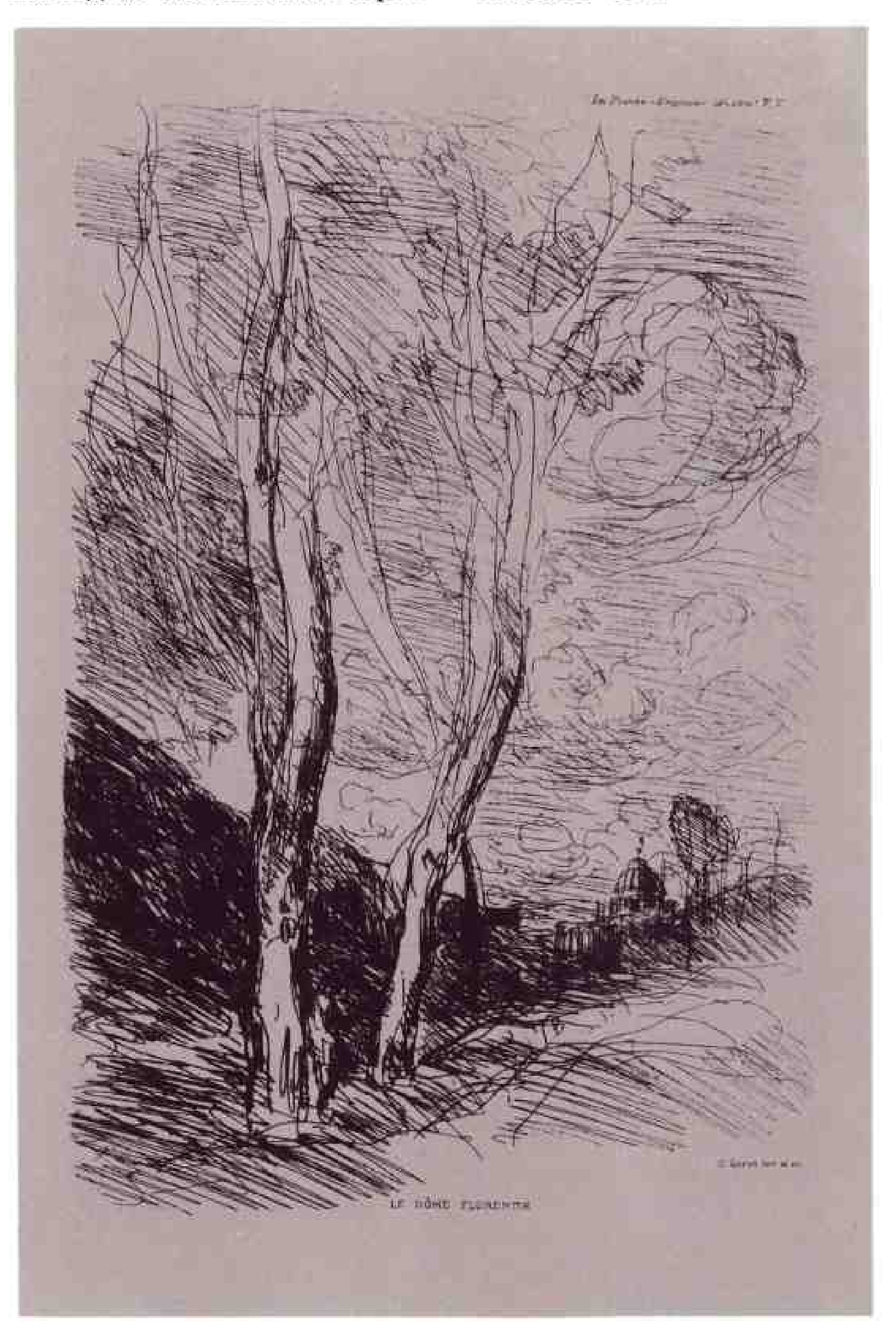
Системой пластики и объясняется особая активность, подчас монументальность литографии 1830-х годов. В дальнейшем эти свойства изменяются. Уже в сериях, выполненных около 1850 года, таких, как «Люди юстиции», «Адвокаты и истцы», карандашная линия приобретает все большее значение: она уже не только моделирует, но обретает живость, выразительность. В литографиях этого времени Домье переходит от скульптурности ранних работ ко все большей графичности: они кажутся прежде всего нарисованными, колористические контрасты — уже как бы последний этап работы художника над камнем.

И эти черты стиля полностью соответствуют тематической направленности, это все «нравственно-бытовой» жанр: лицемерие адвоката несравнимо по своему смыслу с отвратительным лицемерием короля-буржуа, а мелкие подлости обывателей — со зловещими действиями генерального прокурора. Об этом можно говорить с усмешкой, с иронией, это почти анекдоты. Все больше появляется в листах подробностей, интонация становится повествовательной, характеристики издевательскими, но не уничтожающими. Однако для развития французской гравюры эти литографии имеют значение лишь как переходные к поздним работам Домье.

Со второй половины 1860-х годов начинается последний период творческой активности мастера, характеризующийся видоизменением стиля его литографий под воздействием его собственной живописи. Если в 1830-е годы листы Домье при всей их пластической силе несли черты статичности и подчеркнутой скульптурности, то поздние его литографии определяет резкая и напряженная динамичность. Не пятно и не моделировка оказываются ведущими элементами, но линия, тяжелая, упругая, полностью лишенная грациозности.

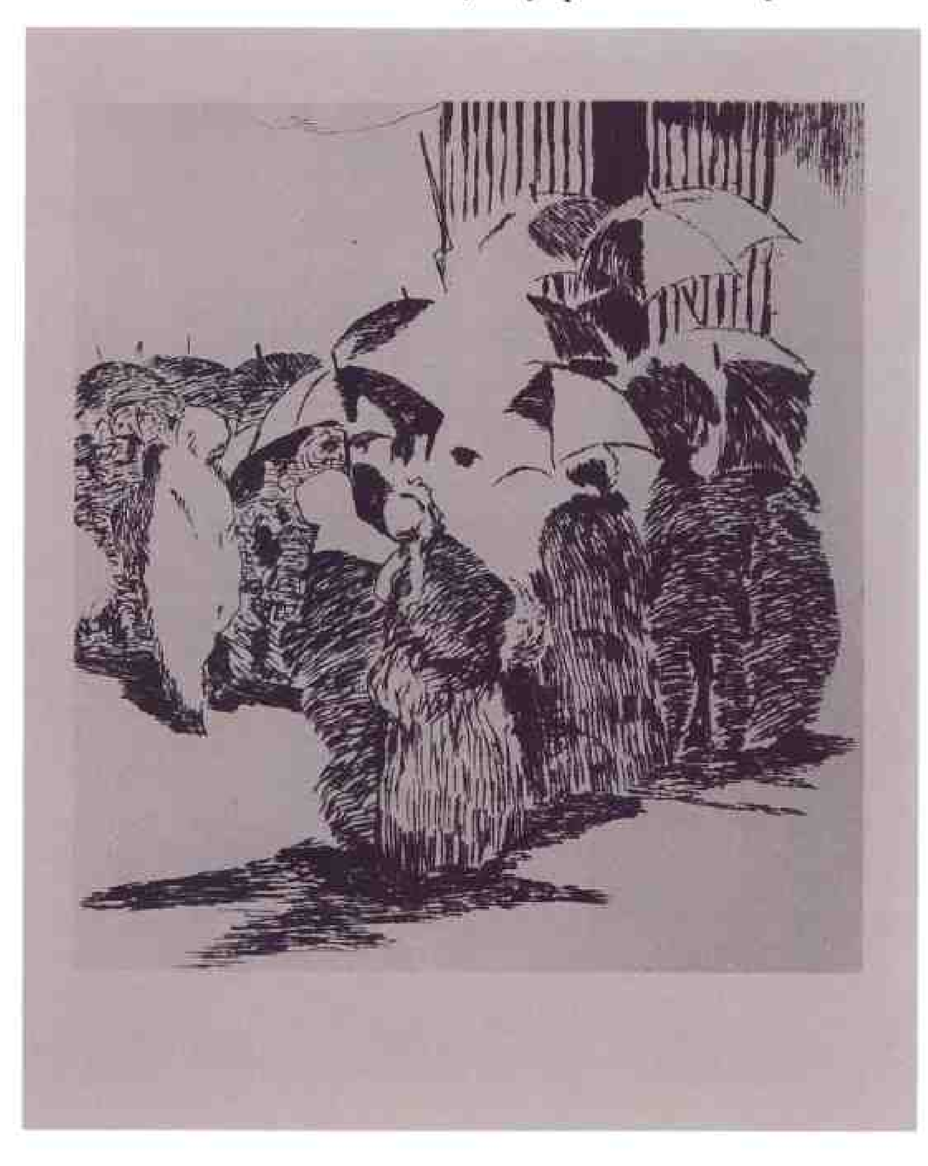
Впервые черты нового стиля полностью проявляются в серии «Драматические наброски» (1864 — 1865). Интерес художника направлен здесь не на ситуацию, а на действие; волнистая, живая, грубоватая линия, обрисовывающая фигуры, условно и экспрессивно моделирующая формы, сообщает изображенным персонажам темпераментность. Эти рисунки, как и все лучшие литографии Домье, замечательны своей точностью, но точность эта не академического толка, это точность характерного, выразительного, при которой в одном жесте выражается весь характер. И еще одно существенное отличие от ранних литографий: на смену полной уравновешенности масс и темных и светлых пятен в поздних листах приходит очень динамическая, почти прихотливая игра света и тени. Здесь настолько воедино спаяны колористическое и изобразительное начала, что об этих литографиях Домье можно сказать, что в них рисунок и есть цвет.

Эти черты стиля полностью торжествуют в последней значительной серии — альбоме «Оса-



219.
К. Коро
Флорентийский собор. 1870

да». Литографии были созданы в 1870 — 1871 годах, в период франко-прусской войны, осады и падения Парижа, конца Второй империи. Драматическая энергичность и стремительность световых контрастов и напряженная пульсация линии сообщают лучшим из этих листов небывалую до того экспрессивную подвижность. Художнику при этом уже нет необходимости изображать свои персонажи в активном действии, с выразительным жестом, в сложных ракурсах: движение выражено здесь в самом стиле, в графической манере. Оттого-то композиционный принцип ранних литографий (строгая центричность и симметрия) сохраняется и в листах «Это убило то», «Потрясенная наследством», «Пейзаж 1870 года». Некоторые черты статики, ощутимые в листах 1830-х годов, здесь полностью отсутствуют, их заменяет интенсивная действенность образа. Взволнованная страстность художника, мощная порывистость его графического почерка позволяют Домье передавать все оттенки активного внутреннего движения, от отчаяния в листе «Потрясенная наследством» и негодования в литографии «Это убило то» до драматического порыва знаменитой гравюры «Бедная Франция! Ствол сломан, но корни еще крепки» (1871).



220.
Э. Мане
Очередь в мясную лавку. 1871

221.
Э. Мане
Гражданская война. 1871

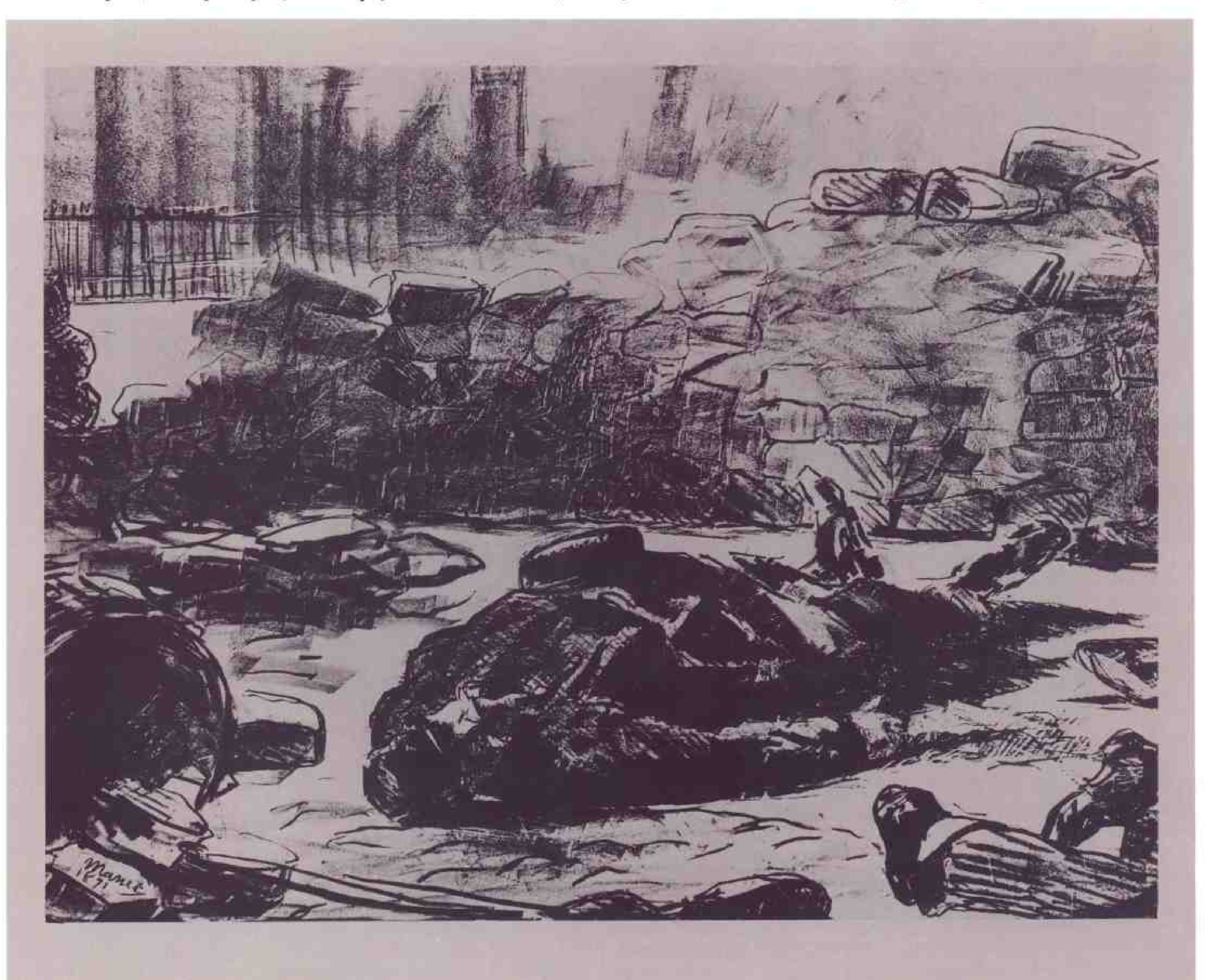
И по масштабу своего творчества, и по его социальному влиянию, и по воздействию на литографию своего времени Оноре Домье кажется исключительной фигурой в графике 19 века. Его лучшие литографии — это менее всего карикатуры, в них есть глубокая серьезность, драматизм, монументальность. Его необыкновенный, виртуозный талант рисовальщика (вспомним, что Домье никогда не рисовал с натуры, а Ш.Бодлер говорил, что Домье рисует, как Энгр, и, может быть, лучше Делакруа) с удивительной легкостью разрешал все композиционные трудности. После него ловкость и элегантность рисунка в литографии ничего не значили, репутацию можно было завоевать лишь новой художественной концепцией, более современным мироощущением, открытием новых возможностей графики. Поэтому его творчество дало такой сильный толчок французской гравюре — офорту и литографии, и можно сказать, что в том, что почти все существенные достижения европейской гравюры 19 века связаны с Францией, заслуга, в первую очередь, Домье.

Графическое творчество Оноре Домье полностью затмило всю современную ему сатирическую гравюру, авторы которой были так многочисленны. Анри Монье, Жан Гранвилль, Эжен Лами и десятки сейчас уже почти неизвестных мастеров ни по выразительности, ни по месту в истории графики, ни просто по своему таланту с Домье не сопоставимы. Один лишь Поль Гаварни популярен и до сих пор. Но этот художник, оставивший без малого три тысячи литографий, рядом с Домье — всего лишь увлекательный рассказчик, то весело, то с грустью повествующий о мире богемы. Гаварни как художник окончательно сформировался поздно, около 1850 года, и в листах последнего десятилетия проявил себя мастером легкого, элегантного рисунка. Его литографии, как правило, исполнены жирным карандашом, это, скорее всего, именно рисунки, тиражированные литографской техникой. Пластика многочисленных фигур из серий «Состарившиеся лоретки» (1851), «Разлуч-

ницы» (1853), «Двуполые» (1853), «Богема» (1853) однообразна и маловыразительна. В литографиях Гаварни очень важную роль играет подпись, чаще всего имеющая форму диалога: без нее многие листы оказываются просто непонятными.

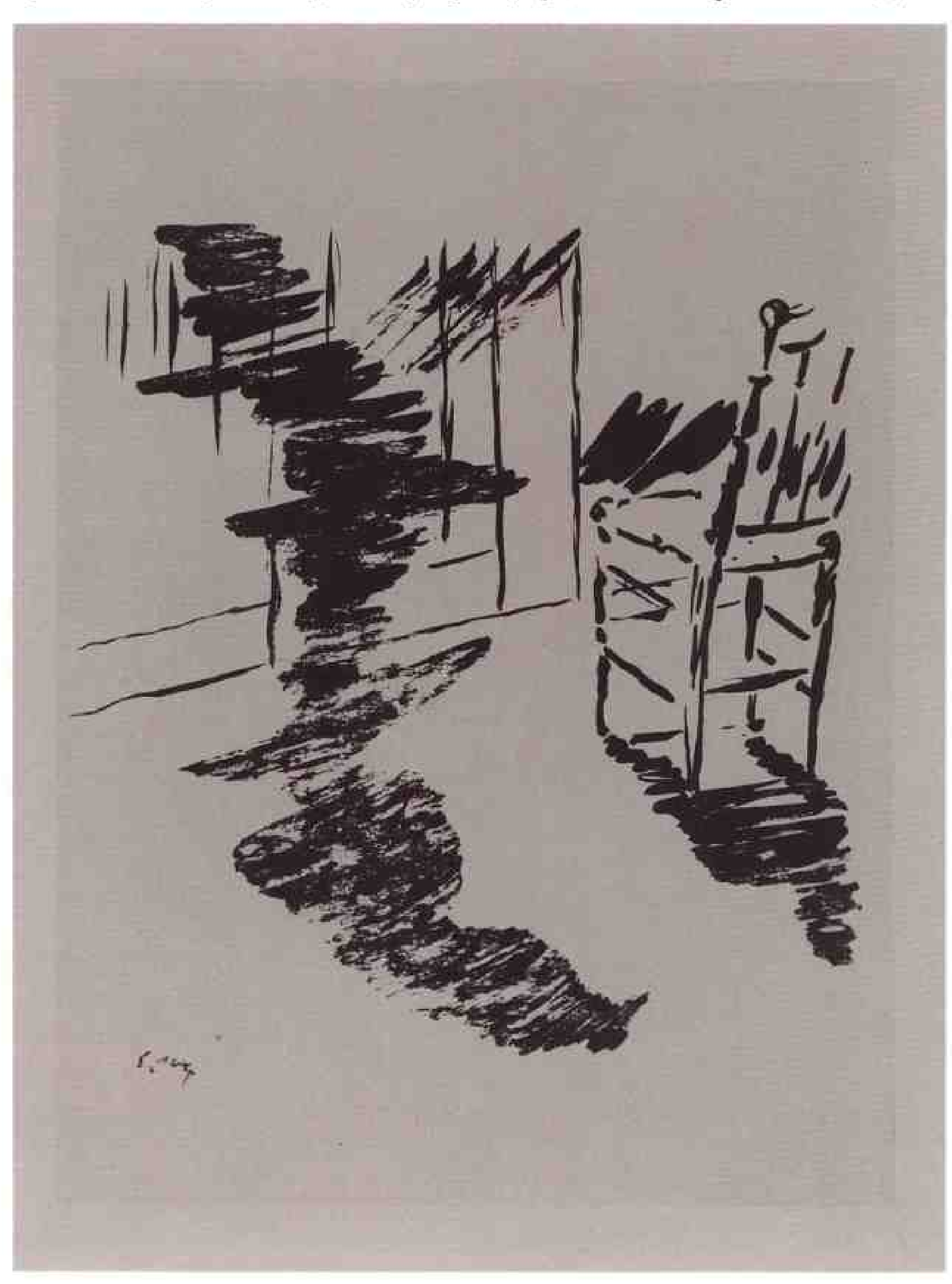
К середине 19 века литография была искусством, имеющим уже значительные традиции, свою классику, своего признанного вождя. В то же время искусство офорта, по сути дела, не развивалось: классицистические тенденции выражались в резцовой гравюре (или в офортной ее имитации, как, например, в иллюстрациях Теодора Шассерио к «Отелло», 1844), романтики сразу же обратились к литографии. Казалось, что все возможности офортной техники исчерпаны мастерами 17 — 18 веков, никто из художников не решался идти за Гойей.

Историки искусства 19 — начала 20 века заслугу возрождения офорта приписывали Шарлю Мериону, во Франции его репутация и сейчас очень высока. Однако Мерион воплощал чрезвычайно архаические тенденции. Этот художник, выполнив-



ший около ста листов, даже в лучшей и прославленной своей серии «Парижские офорты» (1850 — 1852) находился под решающим воздействием мастеров прошлого — Каналетто, Ж.Калло (в его видах Парижа) и особенно Зеемана, которому он даже посвятил эту серию. Мерион понимает пейзаж как чистую ведуту, скрупулезно передавая архитектуру, математически рассчитывая перспективу, сухими параллельными линиями оттушевывая изображение мостов, башен и зданий города. Художник любуется Парижем (старым, средневековым, лишенным признаков современности), и в этом сказываются отзвуки романтической эстетики (вспомним «Собор Парижской богоматери» В.Гюго), но эти черты тем более ориентируют его офорты в прошлое, которому Мерион и принадлежит по всему своему пониманию этой техники.

Новый офорт, офорт 19 века, рождается с появлением художников-пейзажистов, решающих в своих работах проблемы световоздушной среды, традиционно присущие офортной технике еще со времен голландских мастеров. Именно в гравюрах



222.
Э.Мане
Иллюстрация к поэме Э.По «Ворон». 1875

барбизонцев и мастеров, тесно с ними связанных, утверждается (пусть еще недостаточно решительно) концепция офорта, наиболее отчетливо выраженная в творчестве Ионкинда, позднего Коро и импрессионистов.

В сложении этого нового офорта большую роль играет творчество Жана Франсуа Милле, в работах которого чувствуется осознанное стремление соединить пластическую выразительность с остротой и непосредственностью ви́дения. Начав гравировать одновременно с Мерионом, Милле в своих крестьянских сценах подошел к изображению натуры с характерной для него простотой и непредвзятостью. Он находит свой офортный почерк, из которого рождается его стиль: энергичные, недлинные линии образуют как бы рыхлую массу, сгущающуюся в тенях, открывающих бумагу в свете. Такая манера позволяет Милле создать в листе большое единство предметного и световоздушного элементов изображения. Офорты его всегда полны тишины, серьезности, цельности.

Милле при всей определенности стиля своих работ все время ищет новые возможности в этой технике. В листе «Старухи» (ок. 1855), ночной сцене с искусственным освещением, свет, падая сверху, обозначает лишь часть фигур и, расплываясь в темноте, обволакивает предметы, создавая взаимопроникновение света и тени. Его большой лист «Чесальщица шерсти» (ок. 1856) подробной штриховкой, расчетливо направленным светом, некоторой застылостью образа производит впечатление барельефа, вызывая очень далекие аналогии с ранними литографиями Домье. Но одновременно Милле делает офорт «Гусиная пастушка» (ок. 1856) — чистый эскиз сухой иглой, где все линии расплываются в ярком солнечном свете, где трудно провести границу между водой, берегом и воздухом, так сильно здесь пленэрное начало.

В числе лучших офортов Милле — «Кашка» (1861) и «Большая пастушка» (1862), в которых нет лишних подробностей, где бумага, ее светосила естественно входят в образную ткань всей композиции, а энергия штриха сообщает жизненную естественность этим почти монументальным фигурам.

Собственно из всех художников, группировавшихся вокруг Барбизона, Ж.-Ф.Милле — наиболее значительный гравер. Барбизонцы были в этом смысле фигурами гораздо менее яркими, более робкими, более компромиссными. Глава школы Теодор Руссо оставил всего четыре офорта, из которых наиболее интересен лист «Дубы, растущие на скалах» (1861), но в нем фрагментарность композиции, интимность мотива, эскизность штриха не порождают новой образной структуры, оставаясь в той сфере мироощущения, ви́дения и манеры, которая определяется художниками предыдущих эпох от Я.Рейсдаля до Дж.Крома.

Может быть, наиболее отчетливо эта традиционность барбизонцев выступает в работах другого мастера этой школы — Жюля Дюпре, который работал, правда, только в литографии и выполнил около полудюжины листов, но именно в литографской технике, где наш глаз не вводится в обман непосредственностью, энергичностью и живостью штриха, что так присуще офорту, именно в этих его работах видно, что барбизонцы вполне удовлетворялись разработкой мотивов голландских и английских пейзажистов.

Наконец, еще один мастер «школы 1830-х» Шарль Франсуа Добиньи был в отличие от своих друзей вполне профессиональным офортистом, он оставил около ста тридцати офортных листов. Лучшие его офорты (а он делал очень много работ заказных) привлекательны красотой тона, певучестью ритма, настроением тишины (лист «Олени в лесу» или почти любой из «Офортных тетрадей» художника, изданных в 1851 году). Более интересны по непосредственности мотива, по энергичности линии, по какой-то особой незавершенности образа, в которой предчувствуются офорты импрессионистов, листы из серии «Путешествие в лодке» (1861).

В конечном счете, офорт барбизонцев не вышел за пределы того стилевого круга, который был определен еще пейзажными гравюрами Клода Лоррена: меняются мотивы, более лирическим становится тон офорта, но язык гравюры остается прежним.

Решительные изменения в искусстве офорта относятся к началу 1860-х годов. Надо напомнить, что к этому времени окончательно совершенствуется фотография, а с 1855 года она появляется в Салоне в качестве самостоятельного искусства, и чисто репродукционные возможности гравюры оказываются ненужным пережитком прошлого. Именно в это время возникает термин «peintre-graveur» в отличие от «maître-graveur» (ремесленник, гравирующий по чужим композициям). С другой стороны, тогда же совершенствуется резцовая репродукционная гравюра, в нее вводятся фотомеханические процессы, и вокруг издателя Гупиля группируются многие мастера-ремесленники. На 1860 — 1870-е годы приходится расцвет книжной репродукционной гравюры на дереве, рисовальщика Густава Доре и резчиков Пизана, Паннемакера, Гусмана. Так происходит окончательная поляризация гравюры авторской и репродукционной, художественной и ремесленной.

В атмосфере всех этих процессов и событий и развивается офорт. К концу 1850-х годов число офортистов оказывается достаточным, и в 1862 году издатель А.Кадар в сотрудничестве с офортистами Феликсом Бракмоном и Альфонсом Легро

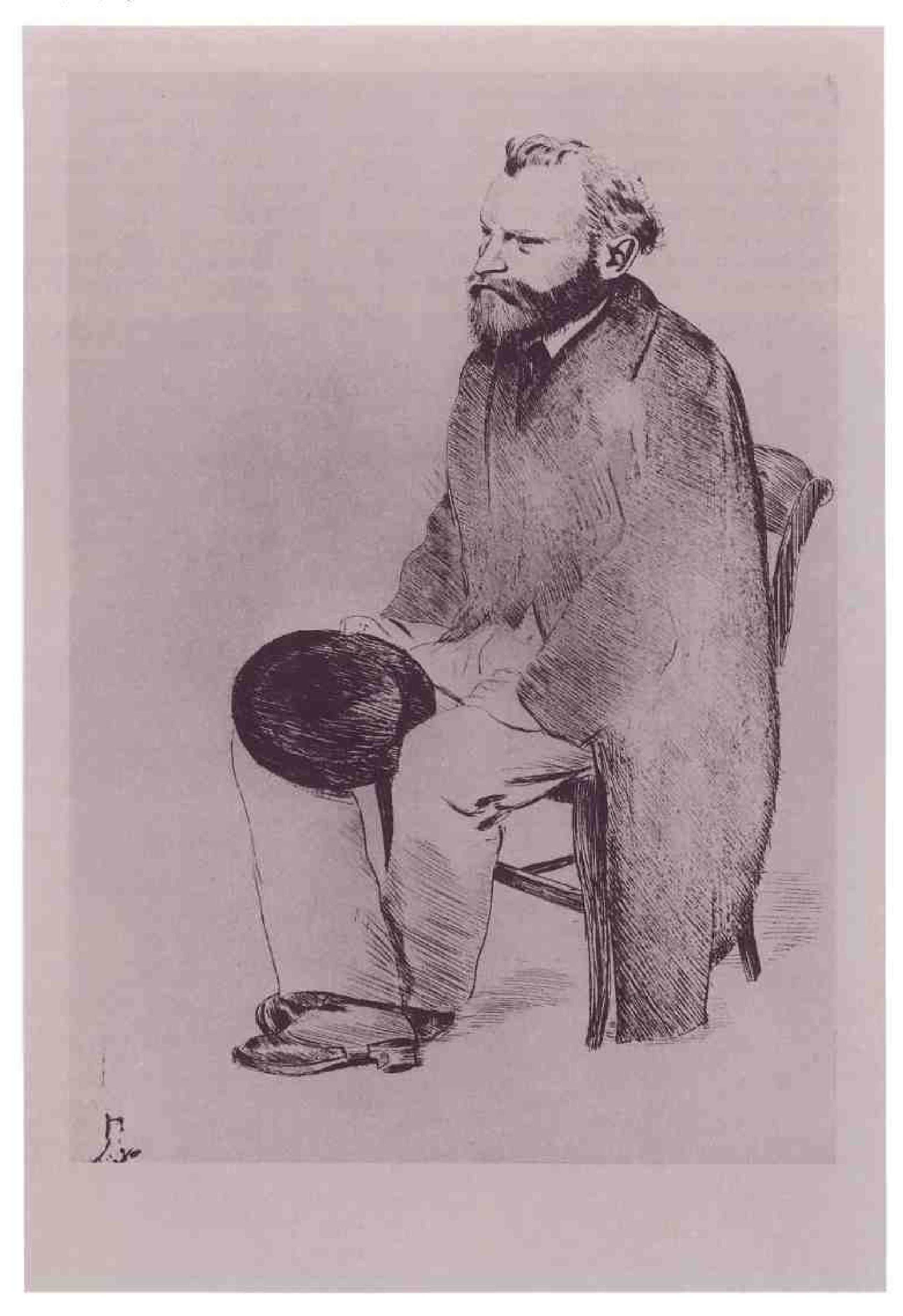
основывают «Общество аквафортистов», которое сыграло решающую роль в объединении и активизации всех французских мастеров гравюры. Кадар и его печатник О.Делатр (через станок которого прошли почти все французские офорты второй половины 19 века) издали множество авторских офортных альбомов крупнейших графиков этого времени. Они печатали офорты для изданий «Новая иллюстрация», «Современный офорт», «Оригинальная гравюра», для журналов «Артист», «Газетт де Бозар», предисловие к альбомам писали Т.Готье, Ш.Бодлер, Э. и Ш.Гонкуры. Стоит назвать хотя бы часть граверов, входивших в «Общество аквафортистов», чтобы почувствовать серьезность этого начинания: Э.Мане, К.Коро, О.Домье, И.-Б.Ионкинд, Дж.Уистлер, Ж.-Ф.Милле, Ш.Добиньи, Э.Дега, К.Писсарро и многие другие менее значительные мастера.

И одними из первых у Кадара были изданы офорты голландца Иоханна Бартольда Ионкинда, жившего преимущественно во Франции. С его именем связаны чрезвычайно важные изменения в искусстве офорта. Гравер исполнил за шестнадцать лет два десятка офортов с видами Голландии и Бельгии, пейзажей Нормандии, улиц Парижа. Уже его первые опыты — «Тетрадь из шести офортов. Виды Голландии» (1862) — удивляют непривычной для того времени ролью фона в композиции. Ионкинд быстро и словно бы небрежно зачерчивает линии каналов, домов, мельниц, легкой штриховкой обозначает землю и оставляет нетронутым огромное низкое небо своих пейзажей. Экономность графических средств, быстрота исполнения и ритмическое движение линий рождают очень живой, цельный образ. Художник стремительно обрабатывает доску, царапает лак, проводит штрихи, он не дает себе часто даже труда перевернуть на доске свою подпись. В листах нет прямых линий, лишь росчерки и петли, даже горизонт явно выгибается вдали.

Если в его более ранних офортах это определяется скорее темпераментом гравера, то в поздних, особенно в листе «Заход солнца в Антверпенском порту» (1868), рождается полностью импрессионистическое вйдение пейзажа. Ионкинд не растворяет формы в пленэре, но максимально насыщает композицию светом, воздухом, движением. Он работает отрывистыми, хаотическими линиями, переплетающимися между собой. Эта паутина штрихов сгущается, разрежается, исчезает совсем, и тогда движение и трепет линий словно продолжаются в вибрации белой бумаги, которая получает здесь небывало большую роль, может быть, впервые в офортном пейзаже она служит не средством для передачи пространства, но как бы самим осуществлением световой материи, которая, сгущаясь, порождает тени, формы, контуры, причем лишен-



223.
Э.Дега
Мэри Кессет в Лувре. 1880

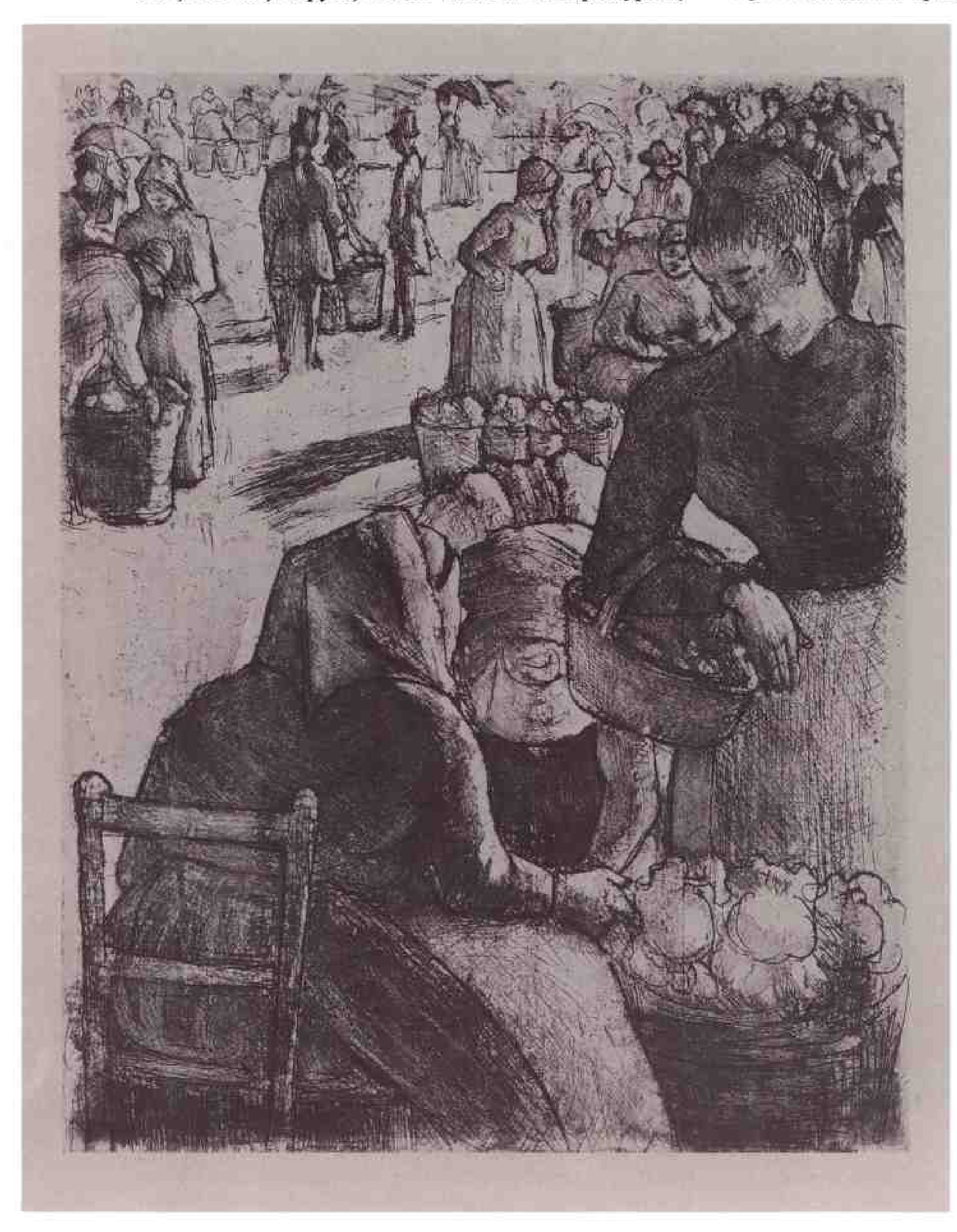


224.
Э.Дега
Портрет Эдуарда Мане. Около 1861

ные неподвижности и четкости. Здесь полностью господствует пленэрная система: свет, насыщенный воздухом, не только является первоосновой всего, но и объединяет всю композицию, все тона в единое целое. Этим достигается совсем новый характер целостности офорта: его пронизывает движение, белое, занимающее столь большое место в композиции, всюду одинаково напряжено.

Ионкинд в этом офорте выбирает удивительно выигрышный и красивый мотив: силуэты кораблей, мачты, паруса, лодки даются контражуром, здания самого порта прозрачными контурами высятся в глубине, солнце, кажется, садится в воду где-то рядом, между судами и городом. Но и в более поздних, последних пейзажах, как «Снос улицы Сен-Марсель» (1873), «Выход из госпиталя Кошен» (1878), «Мост через канал» (1873), старые кварталы, брусчатка мостовых, тяжелое небо — все пронизано внутренним движением, все увидено в напряженном колорите.

Офорты И.-Б.Ионкинда — первый опыт импрессионизма в гравюре. Заметный, но в общем



225.
К.Писсарро
Овощной рынок. 1891

226.
О.Ренуар
Шляпка. 1898

второстепенный живописец, он смог оказать большое влияние на Клода Моне, причем как раз в момент сложения его импрессионистического стиля. В гравюрах Ионкинда впервые проблема движения разрешается так отчетливо, можно увидеть, что многие значительные графики второй половины 19 века стремились к передаче внутренней подвижности образа, чем в известной степени продолжили традиции этого художника.

Наиболее традиционную линию в офорте развивали английские мастера во главе с Френсисом Сеймуром Хэденом. Многочисленные офорты Хэдена, жившего почти столетие, обнаруживают прекрасное знание классического офорта. Он строит пространство каждого листа по точно рассчитанной перспективе, искусно пользуется темными силуэтами на светлом фоне, линия у него легкая и эскизная, но каждый его офорт словно бы дает представление о картине, которая должна быть написана по этому мотиву. Более естественные и непосредственные, чем офорты Ш.Мериона, листы Хэдена тем не менее гораздо более тесно связаны



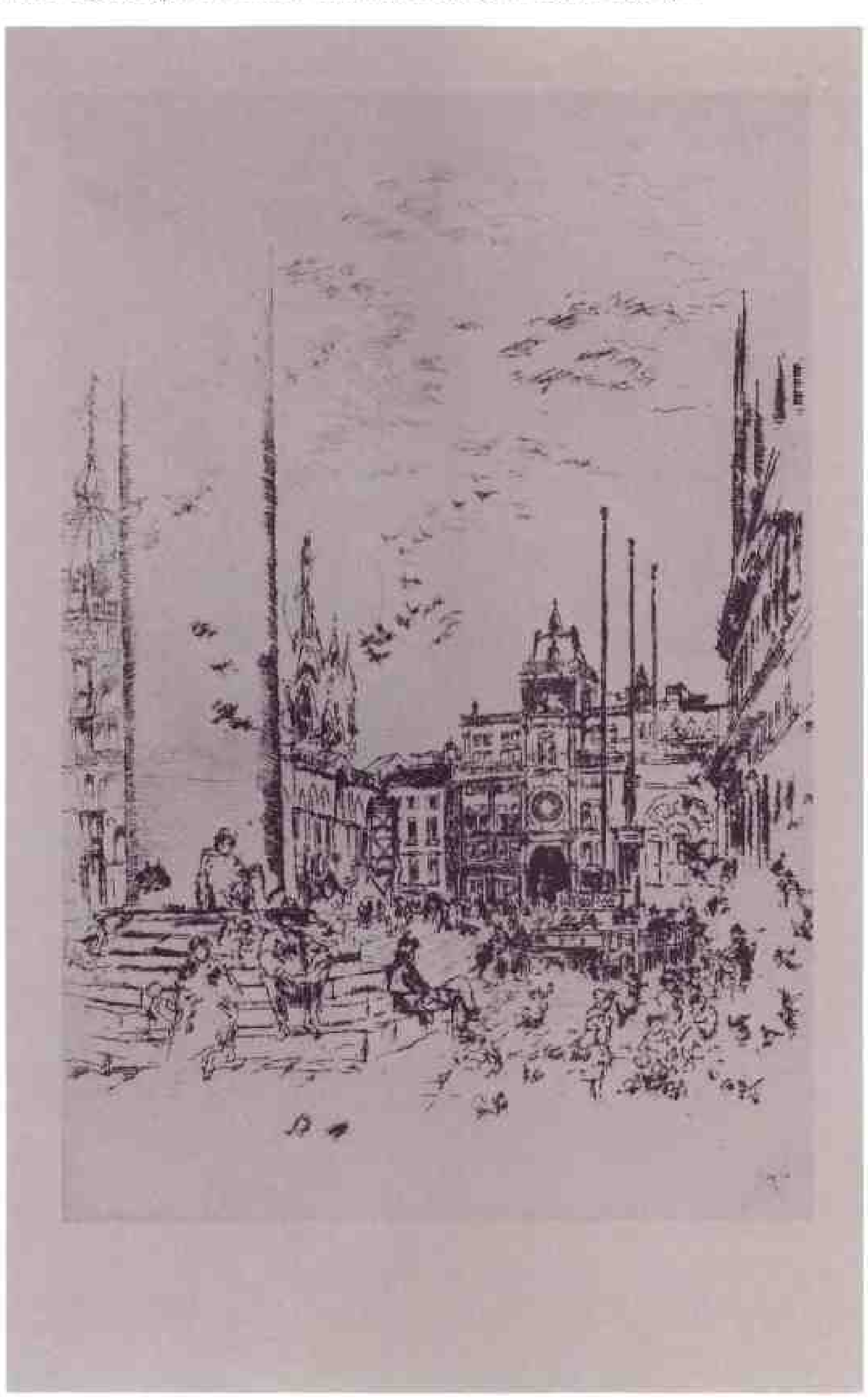
со старым офортом — работами Р.Рогмана или Дж.Крома, чем с тем наиболее важным, что дал офорт второй половины 19 века. Однако методы этих офортистов были весьма различными.

Особое и в известном смысле компромиссное место в общей картине развития офорта занимает Камиль Коро, исполнивший в гравюре сто листов: около пятнадцати офортов, двадцати литографий и нескольких десятков гравюр в технике гелиографии (cliché-verre), изобретенной в 1850-е годы и очень модной технике процарапывания покрытой лаком стеклянной пластинки и печатания ее на фотобумаге. Офорт — наиболее характерная для него техника, полностью определившая стиль его гравюр на камне и стекле.

Коро работает длинными, подвижными линиями, очень живо обрисовывающими предметы, свободно и легко заштриховывающими пространство неба и земли, причем все время контролируя силу тона, резко процарапывая лак в одних местах, нежно касаясь его в других, постоянно заботясь обо всей композиции в целом, о градации большей или меньшей освещенности. Штрихи Коро зачастую полностью покрывают всю поверхность доски, сплетаясь в живую, почти дышащую массу, и в этой манере угадывается живописец, остающийся в границах классической валерной системы. В его мягких, подчас тончайших переходах всегда чувствуется распределение силы тонов, выдающее тесную связь Коро с традицией. В этих полных чувства гравюрах нет пленэрного подхода, стремления запечатлеть взаимодействие солнца и воздуха, что было так важно для многих его современников. Отношения света и тени в гравюрах Коро — это средство выразить свое эмоциональное восприятие природы, поэтичность своего вúдения. Скользящие, бесконечные, постепенно затухающие в глубине формы линии, где лирическое чувство явно преобладает над энергией, а некая меланхолическая дымка как бы покрывает весь лист, создают ощущение опосредованности, начало зрительного впечатления уступает место моменту лирического переживания, а часто даже проникнутому пантеизмом созерцанию или припоминанию: ведь не случайно десятки гравюр художника называются «Воспоминания».

Камиль Коро, в самой манере свободного штриха так близко подошедший к импрессионистической гравюре, в каждом своем листе воплощавший трепетность, внутреннюю изменчивость природы, был в большой степени лириком, офортисты же 1860 — 1870-х годов утверждали чисто визуальную свободу своей графики, для них проблема внутренней подвижности образного строя решалась так, что акцент ставился на восприятии мира художником, а не на самостоятельной жизни природы. Поэтому офорты и литографии Коро стоят особняком в гравюре его времени. Ими не уставали восхищаться, но передовые графики шли по иному пути. Только в 20 веке принципы Коро-офортиста получили свое развитие, и в первую очередь у А.Дюнуайе де Сегонзака.

Офорт нашел продолжение в творчестве художников-импрессионистов, большинство из которых занималось гравюрой. Однако надо заметить, что самые важные достижения и наиболее существенные импульсы к дальнейшему развитию дает гравюра не классических импрессионистов (са-



227.
Дж. Уистлер
Пьяцетта. Из «Венецианской серии». 1879

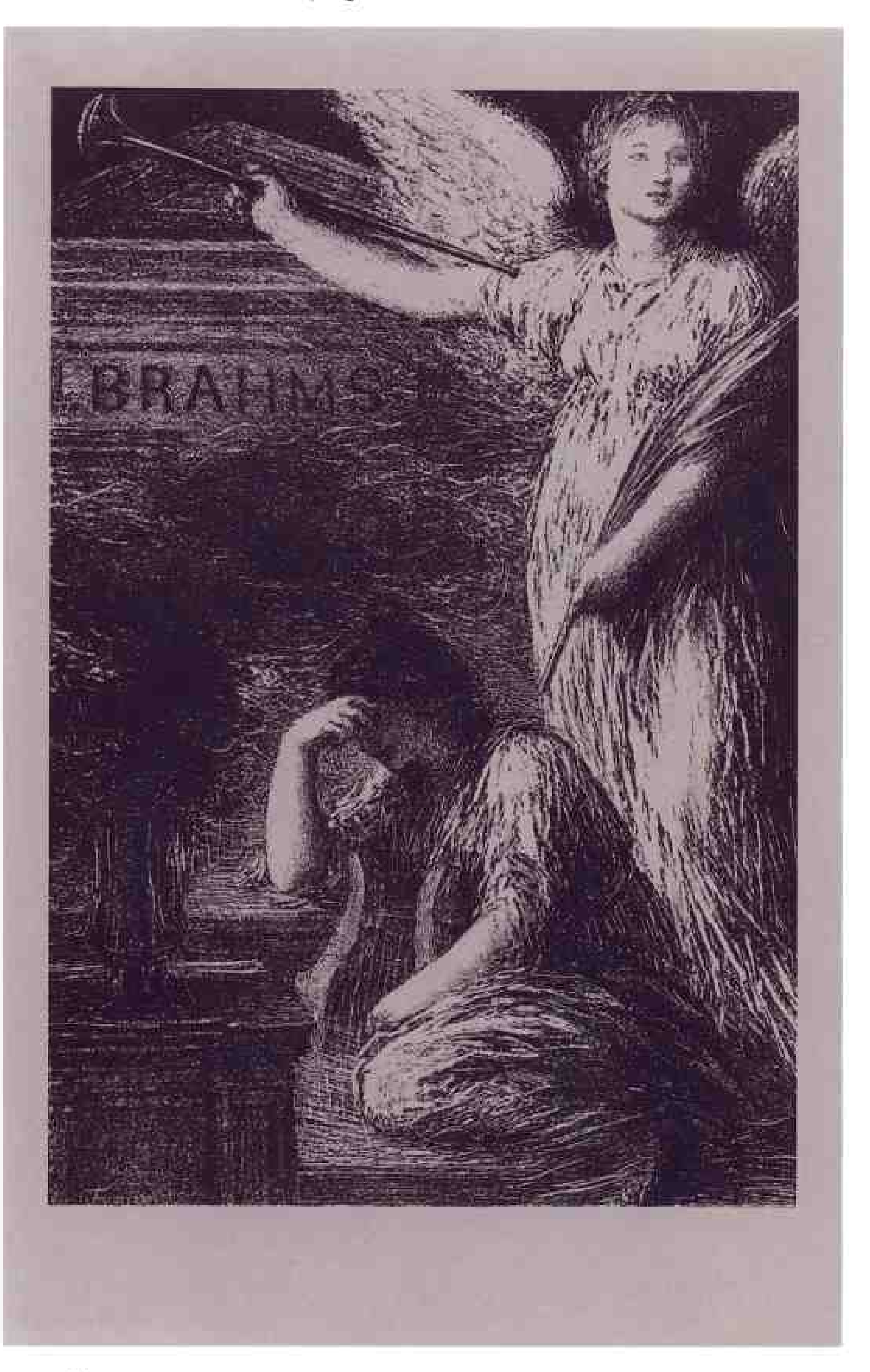
мый, может быть, типичный импрессионист Клод Моне вообще не работал в гравюре), а работы И.-Б.Ионкинда, Э.Мане, Дж.Уистлера, Э.Дега.

Эдуард Мане — одна из самых значительных фигур в истории гравюры 19 века. Он выпустил несколько серий офортов, делал иллюстрации в офорте и литографии. Однако большинство гравюр, особенно офортов, является повторением его собственных картин или их фрагментов, а в иных случаях даже повторением картин Веласкеса. Характерно также, что половина его гравюр осталась неизданной при жизни художника.

В офортах Мане нет никаких ухищрений техники, он работает классическим травлением, соединяя его иногда с акватинтой. Фигуры в его листах, как правило, даются в спокойном движении, часто даже словно позируя перед зрителем. И от этого особенно отчетливой становится сознательность и принципиальность самой концепции гравюры у Мане, развивающей находки Ионкинда. Может быть, яснее всего это видно в пейзажных офортах. Их у него немного, меньше десятка, главным образом, это иллюстрации к поэме Шарля Кро «Речной поток» (1873). В этих маленьких листах художник отказывается от сравнительно широких панорам Ионкинда, выделяет отдельные мотивы. В офортах появляются новые качества: при столь же большой роли белого в гравюре, Мане стремится передать не только световоздушную среду, но и силу света. Белое у него оказывается то очень теплым, и тогда насыщенные и при этом эскизно положенные штрихи словно передают растворенность предметов в знойном воздухе («Долина в горах»), то, напротив, холодным, как бы излучающим туман, скрадывающим формы («Море»). В офорте «Низкий берег» почти небрежно положенными параллельными линиями и точками пунктира он создает единство воды, растений и воздуха, так что здесь полностью торжествует чисто импрессионистическая задача визуальной цельности мотива и полной зависимости форм от среды и атмосферы, тогда как в листе «Гора» довольно грубо и энергично проведенные линии наполнены глубоким тоном, и от этого окруженное ими белое пространство приобретает массивность, силу и активность, позволяющую вспомнить литографии Домье.

Такой офорт, как «Философ» (ок. 1865), интересен типично живописной задачей, решающейся характерно графическими средствами: художник работает маленькими, короткими штришками, параллельными, чуть дрожащими, не пересекающимися между собой. Они не только «лепят» фигуру, но и показывают движение света, как свет скользит по форме, высветляя или погружая в тень отдельные детали, как трепещет в глубине, создавая максимальное единство фигуры и фона.

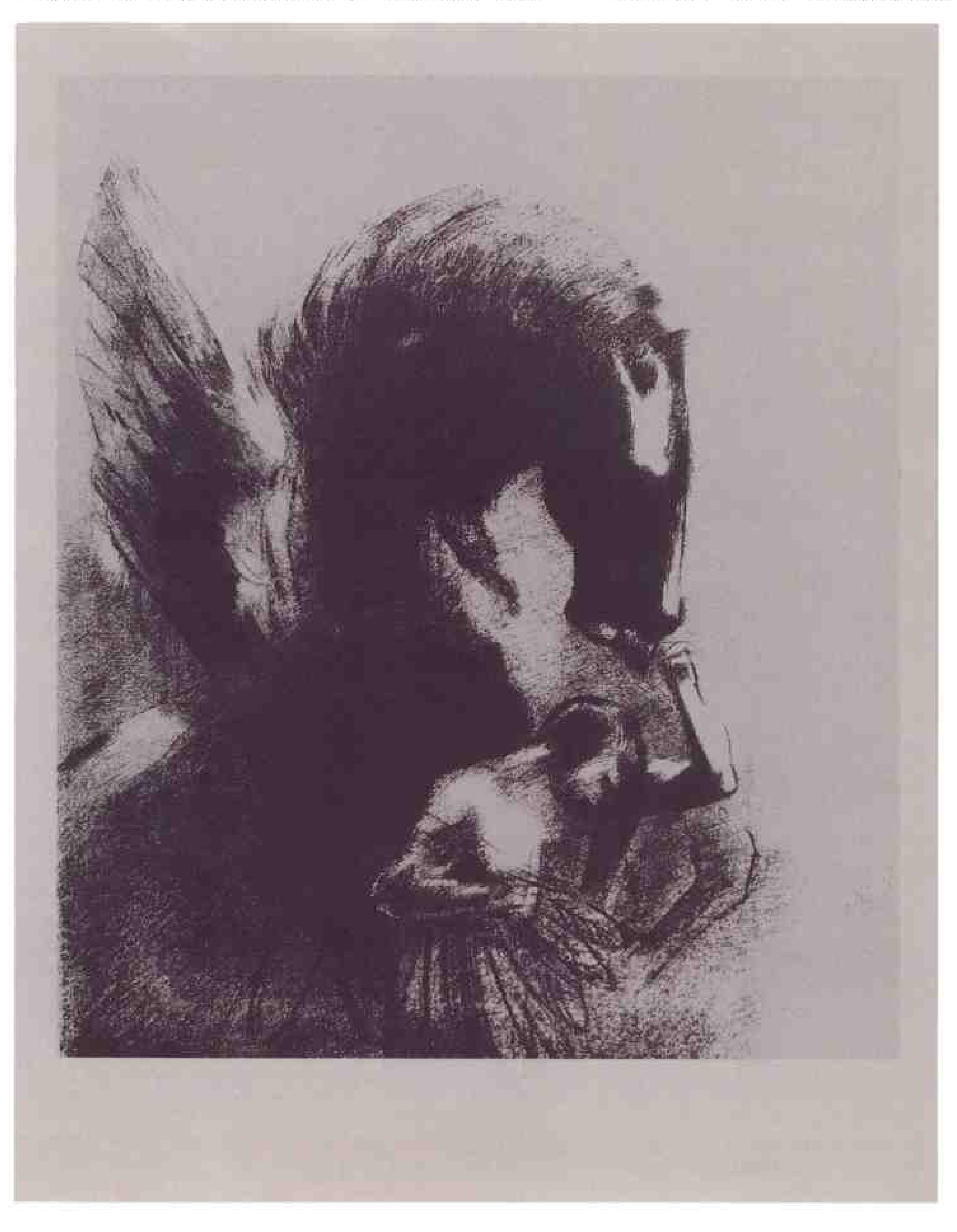
Лучшие офорты Мане колористичны, причем методы передачи колорита у него весьма различны, от почти полного растворения форм в солнечных лучах до напряженных контрастов черного и белого («Олимпия», 1867) или введения фактуры акватинтного зерна, дающего удивительное богатство и сложность цветовым отношениям («Экзотический цветок», 1868). Но как бы ни работал Мане, в основе его офортов лежит не валерная система, а пленэр или контраст, поэтому они всегда исполнены живости, происходящей или от на-

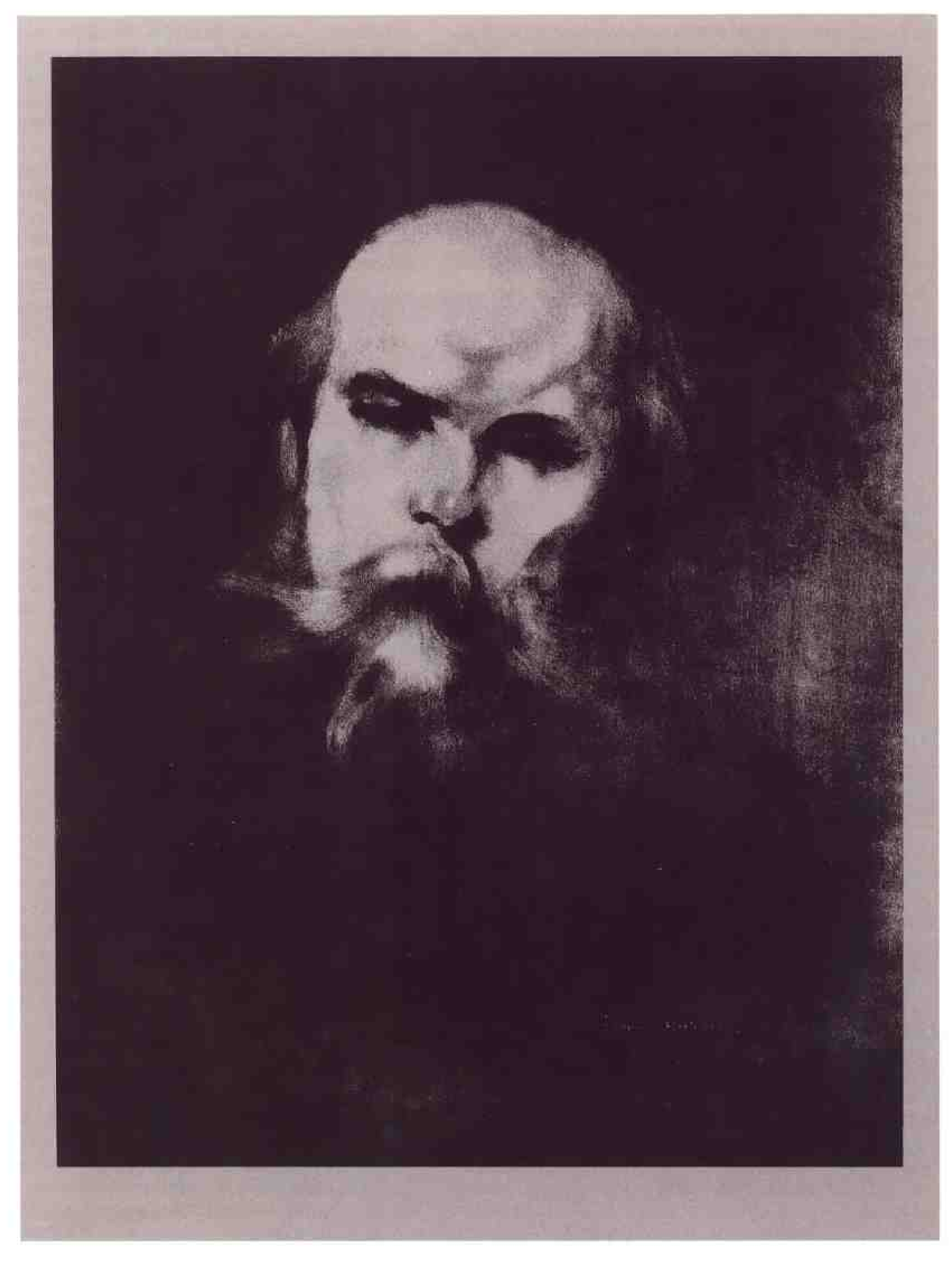


228.
Т.Фантен-Латур
В честь Брамса. 1879

пряженности, или от неопределенности форм, не позволяющей взгляду спокойно погружаться в градацию тонов и успокаиваться на гармонии светотеневых масс.

Лист Мане «Очередь в мясную лавку» (выполненный во время осады Парижа в период франкопрусской войны и изданный лишь после смерти художника) как бы фокусирует все основные качества его офортов. Здесь импрессионистический принцип воплощен с редкой выразительностью. Фигуры почти утрачивают свою структуру под воздействием света, контур уничтожается полностью, короткие параллельные штрихи зачерчивают каждый силуэт по-своему (то горизонтально, то вертикально), контрасты темного и светлого разрывают привычные формы: наш глаз видит прежде всего движение пятен, самостоятельное скольжение ритма, лишь потом за этой динамикой определяются женские фигуры, тени, зонтики. Но и после того, как мы поняли сюжет и композицию офорта, мы продолжаем следить за игрой пятен, подчиняться ей, преодолевать ее; офорт Мане





229.
О.Редон
Плененный Пегас. 1889

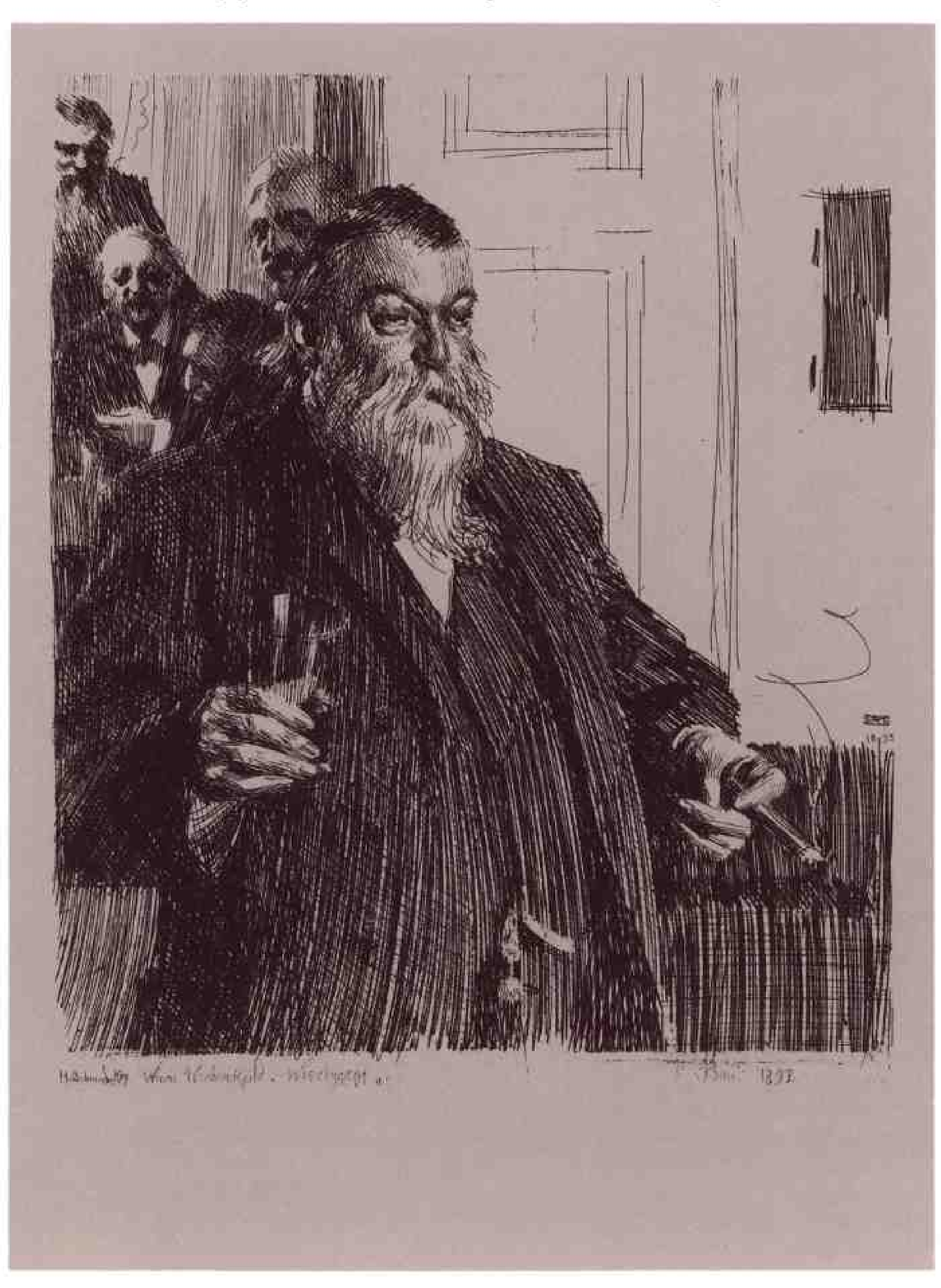
230.
Э.Каррьер
Поль Верлен. 1896

наполнен динамикой, композиция увидена как бы в мгновение становления, в определенный момент, при определенном свете, в определенное время дня; уже в следующий момент, при изменении солнца, все будет иное.

Той же мгновенности Мане достигает в своих портретных офортах, где профили Эвы Гонзалес или Шарля Бодлера даются лишь стремительным контуром, предвещающим листы А.Тулуз-Лотрека.

Это полное овладение Мане внутренним движением, умение выказать его разными способами, включить в строй гравюры темп взгляда самого художника — огромное завоевание мастера, тем более важное, что он приходит к подобным результатам не только в офорте, но и в литографии. Эдуард Мане делает следующий шаг по сравнению с поздними литографиями Оноре Домье: он не останавливается на одном каком-либо компоненте (как Домье — на линии), весь строй его лучших литографий динамичен.

Прежде всего обращает на себя внимание появление в его листах фактуры. Если для Теодора



231.
А.Цорн
Тост. 1893

Жерико, например, фактура имела чисто эстетическое значение, если у художников середины 19 века рисунок в литографии играет лишь изобразительную роль, а эмоциональный тон выражается через соотношение темных и светлых пятен и напряженность штриха, то у Мане разнообразие мазков чрезвычайно мягкого литографского грифеля создает поверхность, очень богатую не только светосильными отношениями, но и экспрессивным характером самих мазков. Мане густо накладывает краску, мягко растушевывает, кладет глухое пятно, процарапывает, сводит тон на нет, рисует энергичными штрихами, и всякий раз подчеркивает силу, интенсивность, направление и темп мазка.

В литографии «Гражданская война» (1871), созданной в дни расправы с коммунарами, порывистость фактуры сообщает листу необычайную световую вибрацию и одновременно придает ему глубокую эмоциональность. Но при этом через характер движения грифеля мы ощущаем стремительность восприятия художника. Этому же ощущению способствуют и сложность ракурсов, и срезы фигур: если в «Улице Транснонен» Домье, сюжетно близкой к этой литографии Мане, чувствуется как бы некоторая выключенность происходящего из времени (художник словно остается наедине с убитым и имеет возможность рассказать о событии со всеми деталями), то в листе «Гражданская война» время сокращается до момента (мы не успеваем рассмотреть подробности, а лишь схватываем самое существенное — торчащие ступни, безжизненное тело, тревожный беспорядок темных пятен, свет, отражающийся от шершавых булыжников). По сравнению с Домье, Мане утрачивает в степени обобщения, но это возмещается большей непосредственностью, остротой, художественной взволнованностью.

Все литографии исполнены движения. Это или быстрота взгляда гравера («Гражданская война»), или стремительность самого физического движения персонажей («Скачки», ок. 1869, где и трибуны, и жокеи изображаются только бесформенными пятнами и порывистыми штрихами), или, наконец, подвижность самой светотени, что имеет, в первую очередь, эмоционально-драматическую задачу, как, например, в иллюстрациях к поэме «Ворон» Э.По (1875). В иллюстрациях к «Ворону» сам характер мазка, движение грифеля создает вибрацию света, почти уничтожающую определенность контуров (как это было и в офорте «Очередь в мясную лавку»), само пространство как бы наполняется движением, а в последнем листе от всей композиции остается лишь движение тени улетевшей птицы. Так у Мане начало выразительности все определеннее преобладает над чисто изобразительным элементом. И в конечном счете, основой этого становится все более усиливающаяся личностность восприятия художником мира.

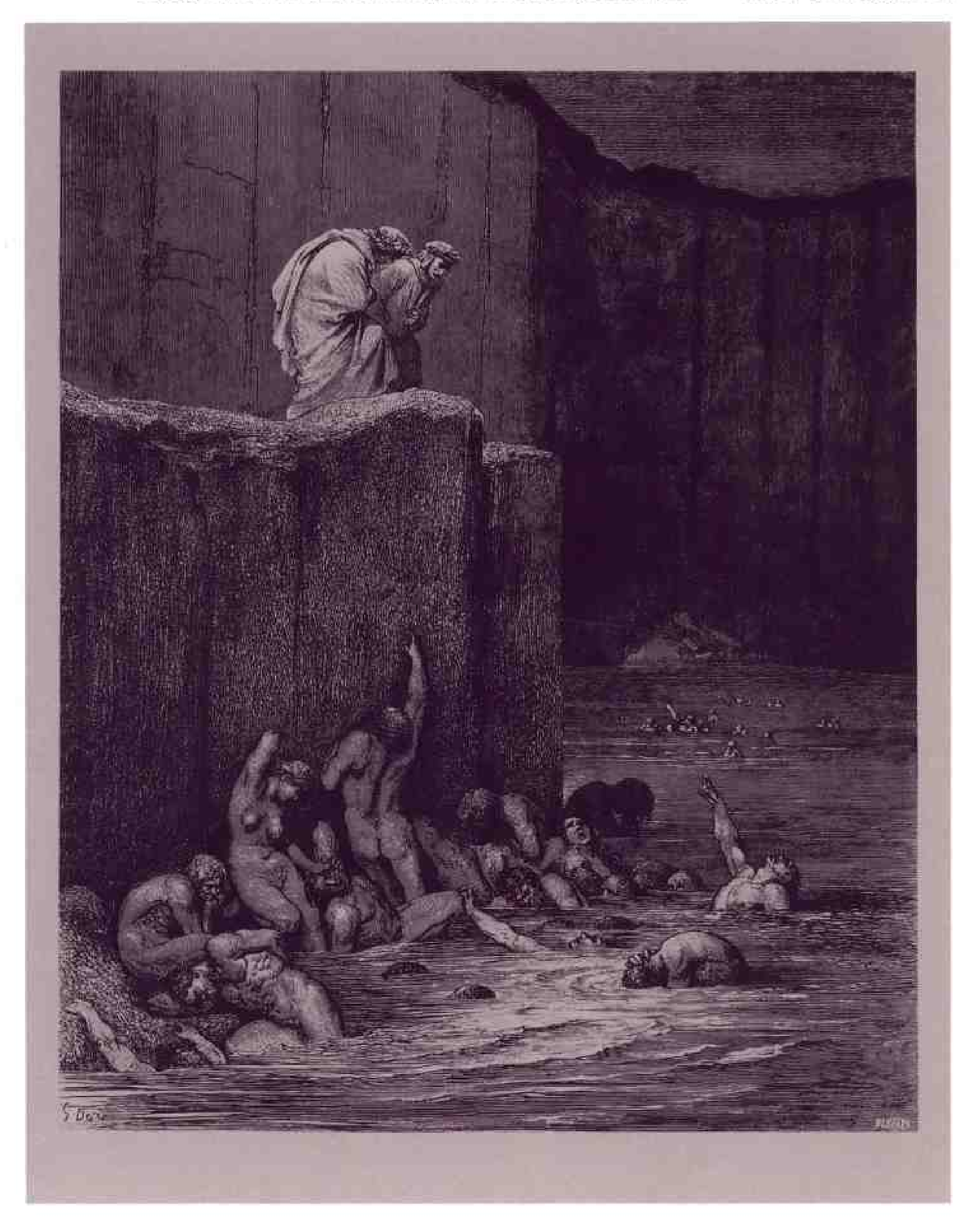
Еще острее, чем у Эдуарда Мане, проявилось это качество прихотливости визуального восприятия у Эдгара Дега. Он обратился к офорту в 1855 году, работая главным образом в жанре портрета, в 1870-е годы перешел к офортным композициям, а с конца 1880-х занимался преимущественно литографией. Художник почти не выставлял своих гравюр и о них знали только его друзья. Для Дега-гравера характерна необыкновенно дол-



232.
Дж.Энсор
Собор. 1886

гая работа над доской. Он пользуется всевозможными инструментами и материалами: чистым травлением, мягким лаком, сухой иглой, акватинтой, стеклянной бумагой, лависом, и все это на одной и той же доске. У него подчас бывает небывалое количество состояний одного офорта: восемь, тринадцать, в одном случае даже двадцать состояний. Гравер словно не может оторваться от доски, он делает все новые варианты, поправки, замены, но его очень мало интересует сам оттиск. Художника не занимали ни проблема бумаги, ни краски, и печатал он свои гравюры вручную, лишь в нескольких экземплярах, всегда отказываясь от издания. Сюжеты его гравюр те же, что и в живописи, и в пастели: танцовщицы, купальщицы, сцены в мюзик-холлах, в кафе, за кулисами.

Офортные портреты Дега — поклонника Энгра, на редкость классичны. В первые годы он работает недлинными линиями, все время пересекающими друг друга, эти штрихи накладываются, как мазки краски на полотно, моделируют, утяжеляют, растворяются в свету. Таков, например, его



233.
Г.Доре
Иллюстрация к поэме Данте Алигьери «Божественная комедия». 1861

234.
Л.Лепер
Вид на Нотр-Дам. 1896

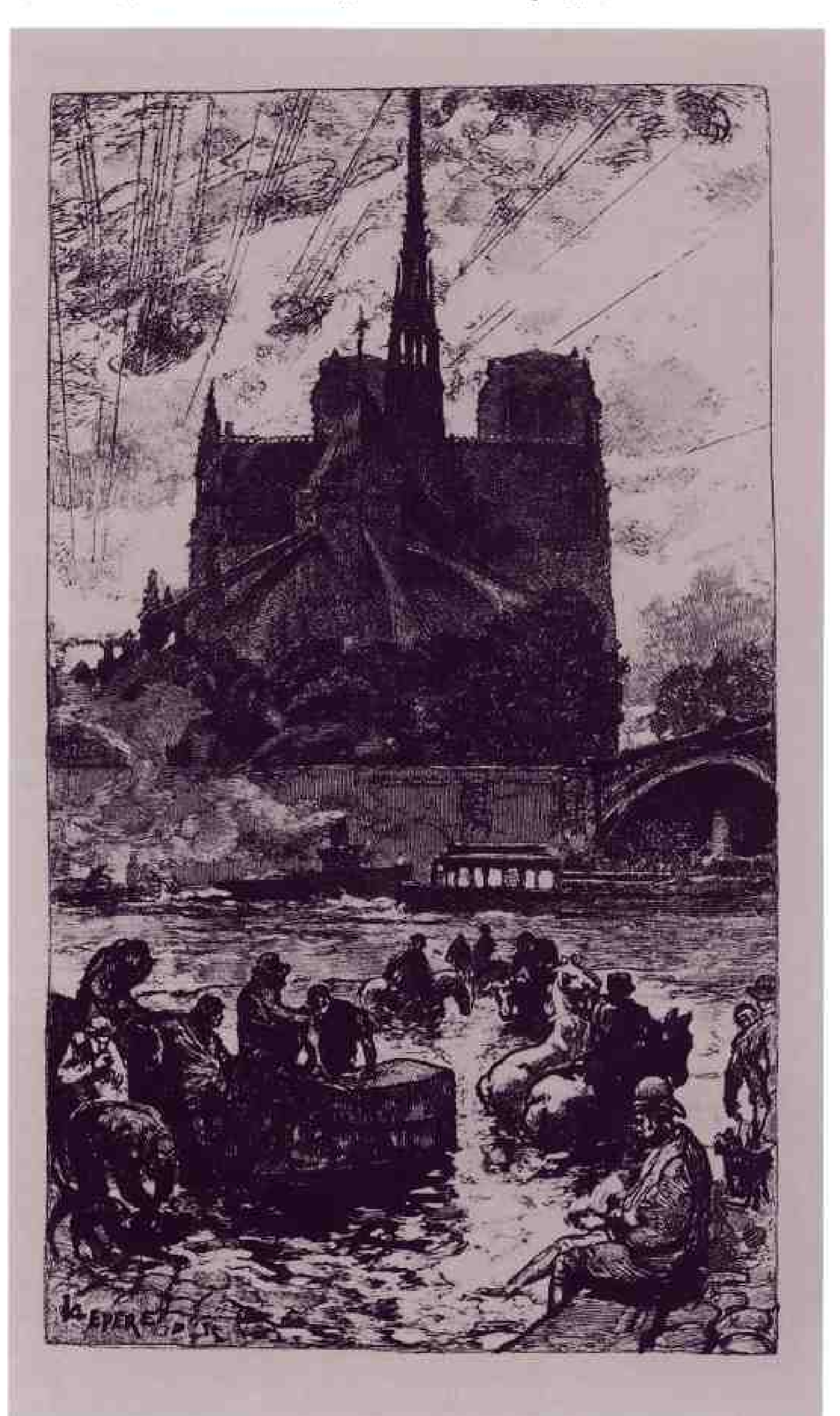
«Автопортрет» (1857). Более поздние портреты 1860-х годов, такие, как «Портрет Эдуарда Мане» (ок. 1861), выполнены в столь же сдержанной, почти сухой манере, но совсем иной. Дега уже почувствовал возможности острой выразительности, которую дает подвижная, скользящая, как бы режущая линия офорта. И от этого сам характер портрета меняется, главным здесь становится поза, хотя и успокоенная, но неустойчивая, кратковременная. Отяжеляющие перекрестные штрихи исчезают, игла лишь касается лака в своем легком, уверенном, параллельном движении. Все в портрете приобретает характер формулы, все обобщено, все предметы, детали, фактура доведены почти до степени знака, но их сумма дает необыкновенно конкретный и очень остро и глубоко увиденный характер человека.

И совсем иные офорты Дега 1870-х годов. Это всегда сцены в интерьере, вернее даже интерьеры с фигурами, настолько здесь пространство и свет доминируют над персонажами. Его офорт «В уборной» (ок. 1879) относится как раз к числу тех, которые удивляют своей технической сложностью и изысканностью. Но главное здесь — соотношение комнат, зеркал, теней, взаимопроникновение пространств и пересечение света. Фигуры актрис надо искать в этой композиции: они не столь даже растворены, как зашифрованы неожиданными и не вполне понятными тенями, игрой обоев, прорывами дверей.

В отдельных случаях офорты Дега приходится разгадывать как загадочные картинки: в гравюре «Кафе "Aux Ambassadeurs"» (ок. 1877) художник выбирает неожиданную точку зрения (за певицей, из темноты), передает искусственный, феерический свет концерта, и наш глаз может угадать только фигуру актрисы и таинственность и почти волшебность подсвеченного разноцветными фонарями пространства зала.

Дега имел все основания утверждать: «Нет искусства менее непосредственного, чем мое»*. В его стремлении отвлечься от предварительного знания о ситуации и событии, остаться лишь на пороге чисто зрительного восприятия света, тени, пятен, объемов, он прибегает к любым уловкам. Можно утверждать, что у него непосредственность, казалось бы, случайного визуального впечатления всегда неискренна, настолько она заранее рассчитана и найдена после долгого труда.

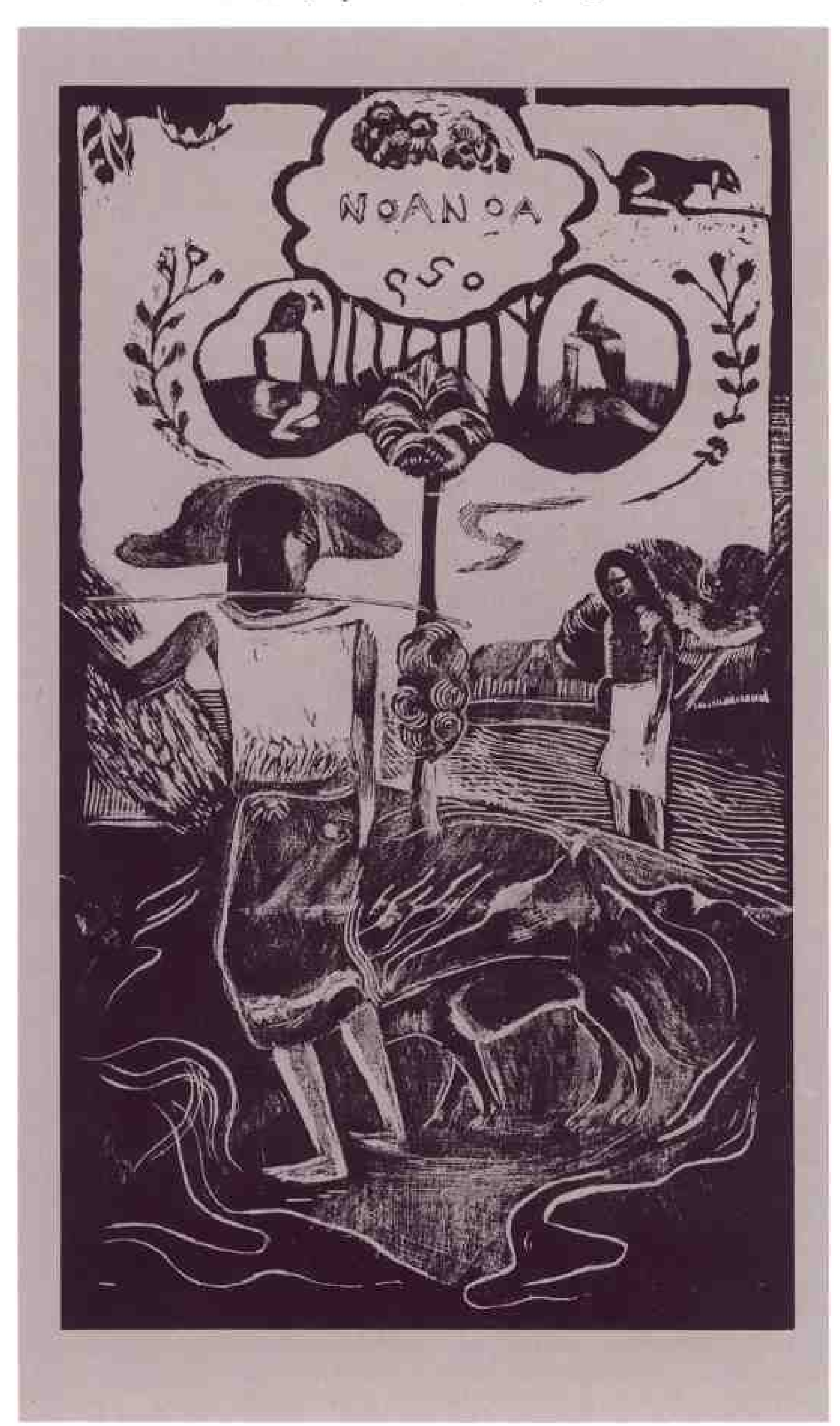
В этом смысле очень типична гравюра «Мэри Кессет в Лувре» (1880). Художник сделал два варианта и оставил множество состояний этой композиции, все более усложняя мотив, все более заставляя наш глаз максимально активизироваться при рассматривании офорта. Ранний вариант при всем богатстве акватинтной фактуры прост, фигуры расставлены в пространстве так, что мы без труда понимаем отношения между ними, сразу же схватываем смысл здесь происходящего. Но гравера это как раз не удовлетворяет: для него все слишком ясно, слишком статично. Он сужает композицию вдвое, заставляя фигуры тесниться в пространстве, помещая одну женщину за другой, уводя их в зал, отделенный от зрителя косяком двери, и в результате обе женские фигуры воспринимаются как некий причудливый единый силуэт, где ни одна из них не видна полностью, где обе



* *Дега Э.* Письма — Воспоминания. М., 1971, с. 154

они направлены, как бы пересекаясь, в противоположные стороны, но зато острота и фрагментарность композиции придает фигуре Мэри Кессет стремительность, а всей гравюре — резкую выразительность.

В подобных офортах Эдгара Дега сильно сказывается его увлеченность японской гравюрой, которая попала в поле зрения импрессионистов еще в 1850-х годах и которую особенно пропагандировали Э. и Ж.Гонкуры. Гравер по-своему перерабатывает ее графический стиль, выразительность линии, смелость ракурсов, декоративность и фрагментарность композиции.



Поздние литографии художника имеют гораздо меньший принципиальный интерес, чем его офорты, они ближе к его пастелям, в них художник стремится как бы «развоплотить» фигуры купальщиц в потоке света, сложно отражающегося или поглощающегося их кожей, волосами.

В произведениях Дега субъективность ви́дения достигает очень большой степени. Именно его гравюры подготавливают такие важнейшие явления графики конца 19 века, как литографии А.Тулуз-Лотрека, листы П.Боннара и Ж.-Э.Вюйяра.

По сравнению с Дега и Мане, другие импрессионисты кажутся гораздо менее интересными.

Камиль Писсарро, увлекавшийся графикой в 1880 — 1890-е годы и выполнивший около двухсот гравюр, в известной степени продолжает и развивает традиции Милле и Коро. Он создает пейзажи с фигурами, выполненные в технике офорта с акватинтой, и как раз акватинтное зерно или растушевка в литографиях возвращают Писсарро к системе валеров. Гравер всегда очень заботится о цельности каждого листа, поэтому большую роль играет ритм светлых пятен в его многочисленных «Купальщицах» или рыночных сценах. Последние принадлежат к числу лучших его листов: некоторая примитивность рисунка, явное уплощение объемов создают особую графическую плоскостность и вместе с тем действенность, крупные, с трудом умещающиеся в листе фигуры крестьянок производят подчас монументальное впечатление.

Художник всегда выбирал самые простые мотивы и сюжеты, не стремился ни к сложности, ни к утонченности. Он очень упорно работал над своими гравюрами, давая подчас не меньше состояний, чем Дега, но у Писсарро каждое следующее состояние — это уточнение света, атмосферы, гармонии светотеневых масс.

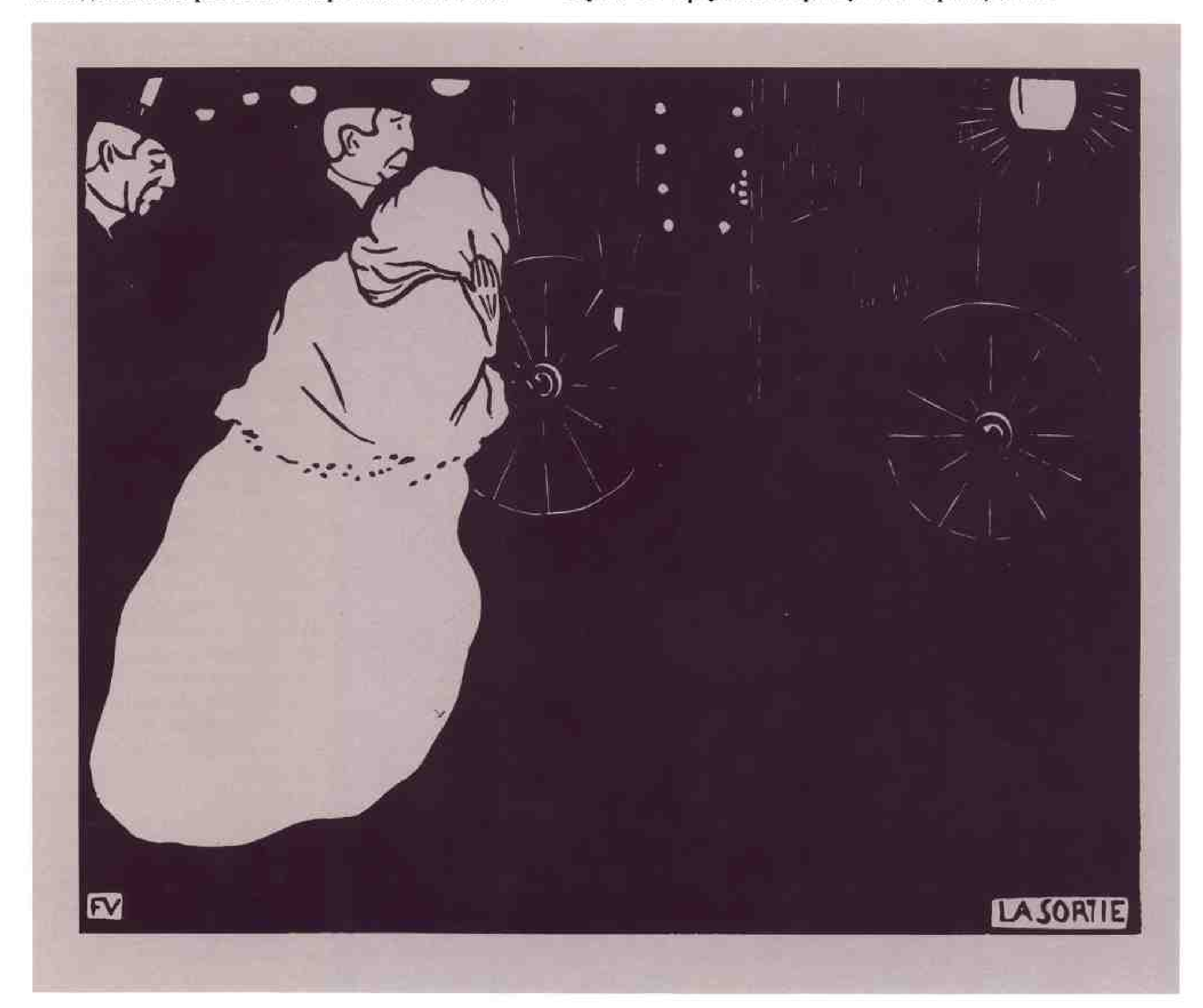
Отдельные его листы замечательны по чисто импрессионистическому эффекту растворения фигур и предметов в среде (такова, например, литография «Гусиная пастушка», ок. 1898). В иных случаях Писсарро эффективно использует зерно акватинты, для того чтобы передать вибрацию света (в 1880-е годы он примыкал к пуантилистам), но при всем собственно высоком художественном качестве даже его лучшие офорты и литографии — это в большей мере развитие тех принципов, которые открыл Мане в своих гравюрах.

У Огюста Ренуара наиболее привлекательны отдельные офортные листы, где очень тонко передано взаимодействие массы и среды, где фигуры буквально тают в солнечных лучах, и сам лист приобретает замечательные качества пленэрной композиции, сохраняя свежесть и мгновенность наброска. Таковы офорты «На пляже в Бернева-

ле» (ок. 1892), «Булавка для шляпы» (2-й вариант, ок. 1894) и «Маленький пейзаж» (1908). Характерно, что О.Ренуар, А.Сислей, К.Писсарро, Э.Мане обращались к цветной литографии, в этом, конечно, проявляется повышенный интерес к колориту художников-импрессионистов, однако цвет в их гравюрах носит характер акварельной подкраски, и естественно, что эти опыты цветной гравюры оказались для них случайными и единичными.

Своеобразным и, может быть, несколько запоздалым завершением импрессионистической гравюры было позднее творчество Джеймса Уистлера, американца, жившего главным образом в Англии, но развивавшегося (особенно в графике) во французских традициях, чем он существенно отличается от своего шурина Ф.-С.Хэдена, главы многочисленной школы английского пейзажного офорта.

Приехавший из Америки во Францию и учившийся там, Джеймс Уистлер рано начал гравировать, и уже в 1858 году издатель Делатр напечатал тираж его офортной «Французской серии», очень



235.
П.Гоген
Ноа Ноа. Около 1895

236.
Ф.Валлоттон
Отъезд. 1897

близкой гравюре барбизонцев. В Англии в 1871 году были изданы его «Шестнадцать видов Темзы», в которых можно различить воздействия и Ш.Мериона, и Ф.-С.Хэдена. Но в историю гравюры Уистлер вошел своими поздними офортами, особенно «Венецианской серией» (1879 — 1880).

В этих листах художник развивает принципы пейзажей И.-Б.Ионкинда. Он словно возвращается к широким панорамам, само пространство бумаги у него играет важнейшую роль в создании образа. Но в офортах «Венецианской серии» появляется взгляд не только отдаленный, но и удивительно отчужденный. Листы как бы внеэмоциональны, в них часто даже трудно уловить присутствие темперамента. Все внимание художника направлено на экономию средств. Он не заштриховывает пространство, а пользуется затяжкой; здания, корабли чертятся короткими линиями, часто образующими лишенный контура силуэт, который продолжается как отражение в воде лагуны или канала. Офорты вбирают в себя огромные дали, и это пространство завершается в его композиции без ограничи-



237.
У.Николсон
Лист из серии «Алфавит». 1898

вающей линии, только от точности масштабов и разной светосилы неба и воды. Известное определение графики «искусство опускать», данное Максом Либерманом, как нельзя более подходит к работам Уистлера, в них все строится на редукции, на пропуске, все что можно опустить — опущено, штрих быстрый, курсивный, элегантный. В офортах всегда торжествует хладнокровная маэстрия.

То же можно увидеть и в особом жанре — «ноктюрне», который создал Дж.Уистлер в офорте. Эти ночные пейзажи, то морские, то городские, построены на взаимоотношении сгустившейся тьмы и разрывающего ее света, который то скользит, то трепещет, то падает ярким пучком. Все, казалось бы, полно внутренней подвижности и чисто импрессионистической изменчивости. Но и в «ноктюрнах» при всей светоносной поверхности листа, при всей красоте контрастов и тонкости градации есть та же отчужденность исключительно зрительного восприятия окружающего. Может быть, именно поэтому офорты его «Венецианской серии» были встречены в Англии и Америке возмущением. Критики обвиняли его в том, что это всего лишь эскизы. Пославшее его в Италию и заказавшее ему эту серию «Fine Art Society» отказалось принять доски. Только через несколько лет серия была издана и признана критикой.

Известно, что в 1892 году Уистлер по приезде в Париж был у Дега и показывал ему свои последние офорты. Симпатия двух художников друг к другу не случайна. Дега и Уистлер — два имени, которые стоят у начала новой гравюры — офорта и литографии, начавшейся в последнем десятилетии прошлого века, но полностью проявившей свои тенденции к отчужденности зрительного восприятия уже в 20 столетии.

Именами Мане, Дега и Уистлера заканчивается период европейской гравюры, в котором наиболее значительными явлениями были гравюры импрессионистов. Все художники были главным образом живописцами, но именно они, а не профессиональные граверы, дали этому виду искусства новые импульсы к развитию, именно они вернули гравюре движение, свет, то есть то начало живого ощущения жизни, которое она постепенно растеряла в течение десятилетий сугубо репродукционного, статичного метода.

Открытия импрессионистов были сразу же подхвачены мастерами, в известной степени популяризировавшими их или по-своему преломившими их в своем творчестве.

Одним из наиболее популярных в конце прошлого века был Теодор Фантен-Латур, в своих многочисленных литографиях виртуозно использовавший светотеневые качества этой техники. Тончайшие градации света, для чего умело применялось зерно литографского камня, жирный карандаш и работа скребком, создают в его литографиях особую атмосферу, словно бы окутывающую фигуры купальщиц, Ев, Венер. Художник возрождает мотивы и даже сам чувственный характер рокайльного искусства, но вносит в него специфический оттенок академической красивости, свойственной 19 веку.

Надо отметить известный упадок интереса к оригинальной гравюре с конца 1870-х годов. Если с образованием «Общества аквафортистов» любители и коллекционеры заинтересовались этим начинанием и художественным творчеством его членов, то скоро салонные вкусы, господствовавшие в европейской публике, берут верх. Все большее распространение снова получают хромолитографии и гравюры техничных интерпретаторов картин Ш.Мейсонье. Оригинальная гравюра резко падает в цене: альбом литографий Делакруа стоит 30 франков, а серия Мане «Цыгане» — всего 6. На большой «Ретроспективной выставке гравюры» (1892) не были представлены ни Жерико, ни Делакруа, ни Мане. Художники-граверы отвечают на все это организацией новых изданий и новых обществ: «Французские литографы», «Французские офортисты» и, наконец, в 1889 году «Общества французских художников-граверов», которое сыграло в последнем десятилетии века такую же роль, что и «Общество аквафортистов» в середине столетия.

Естественно, что в подобной атмосфере наибольшим успехом пользуются среди мастеров оригинальной гравюры как раз наиболее компромиссные, как Теодор Фантен-Латур, или откровенно виртуозные, как Л.Легран, Дж.Тиссо или П.Эллё, чьи эффектные, элегантные и бессодержательные гравюры сухой иглой еще долго ценились у коллекционеров средней руки. Для этого времени характерна европейская слава бельгийца Ф.Ропса, гравера плодовитого, но посредственного, выпускавшего во множестве эротические или наивно сатанинские офорты, отличающиеся литературщиной, не примечательные ни рисунком, ни граверным мастерством, часто награвированные с использованием фотомеханических процессов.

Новый период в европейской гравюре начинается в 1890-х годах. Это время, когда все более решительно выступают различные направления постимпрессионистического искусства с характерным для них стремлением к синтезу, с подчеркнутой тенденцией отвлечься от чисто визуального отображения мира. В искусстве все более усиливаются черты стилизаторские, отвлеченные: художники начинают ориентироваться то на музыку (главным образом Вагнера), то на поэзию (Верлен, Малларме). Точность ви́дения заменяется воображением, фантазией. В такой атмосфере гравюра получает новые импульсы развития, к ней обра-

щаются все виднейшие художники поколения 1890-х годов. Они больше всего ценят в ней черты, позволяющие создавать образ, сконструированный внутренним чувством, с резкой окраской гротескного, фантастического, гиперболизированного.

Характерно, что гравюрой занимались многие художники-символисты, программно отказывавшиеся «копировать» реальные объекты и ситуации. Первым из них обратился к гравюре, преимущественно к литографии, Одилон Редон, мастер, относящийся к поколению импрессионистов и выступивший с первыми символическими листами в 1879 году (серия «В мечтах»). Литографии Редона — это странный сплав литературных и художественных влияний, изощренной выдумки и форм микромира. Все листы полны мистицизма, их подчас невозможно логически расшифровать. Художник говорил, что он «создал вымысел»*. В страшных и неясных листах из серий «Эдгару По» (1882), «Возникновения» (1883), «Дань Гойе» (1885), «Ночь» (1886), «Искушение св.Антония» (1888 — 1896), «Цветы зла» (1890), «Сновидения» (1891), «Дом, где водится нечистая сила» (1896), «Апокалипсис св.Иоанна» (1899) перед нами проходят мрачные фантазии: крылатые головы, летящие над пустыней, человеческий глаз (то в виде воздушного шара, то висящий на стебле, как цветок), химеры, пауки с обезьяньими чертами, скелеты, уроды, бактерии, то есть «совершенно особая болезненная и бредовая фантастика», как сказал о них поклонник Редона М.-К.Гюисманс**.

Но при этом литографии Редона замечательны редкой графической красотой, игрой светотени, насыщенностью колорита. Ни у одного другого литографа нет таких бархатных черных тонов, таких сверкающих и лучащихся светлых. Именно эти градации света и создают поэтическое и часто действительно таинственное настроение гравюр, а вовсе не поверхностная и безответственная мистика сюжета. Вопреки их фантастичности, мощь этих необыкновенных валеров, контрастов, трагических сопоставлений тонов несет особую жизненную силу; легчайшие серые тона, сияющие и прозрачные, сообщают литографиям оттенок нежности и меланхолии.

Гравер долго работал над каждым камнем, добиваясь специфического ритма и колорита, соответствующего теме листа. Как раз в тех его гравюрах, где отсутствует эта «бредовая фантастика», можно особенно почувствовать силу и тонкость Редона как графика: какой необыкновенной длительностью и тишиной наполнен лист «Читающий» (1892), как ломок и незавершен ритм линий в «Падении Фаэтона» (1896), как трагично сверкают черные и белые пятна в «Плененном Пегасе» (1889), как строга, чеканна и классична пластика «Парсифаля» (1892).

Редон начал работать раньше, чем крупнейшие граверы конца века, но как раз лучшие его листы исполнены после 1890 года, когда он стал членом группы «Наби» («Пророки»)*, большинство художников которой занимались гравюрой. В чисто графическом отношении литографии Редона — одна из вершин европейской гравюры 19 века, в черно-белой литографии никто не достигал такой магии светотени.

И в этом отношении Редон, несомненно, превосходит другого ведущего литографа этого времени — Эжена Каррьера, который в своих литографиях разрабатывал, собственно, один мотив. Его портреты, все без исключения, выполнены белым на черном фоне. В этих листах обозначены лишь основные черты изображаемого, и они словно фосфоресцируют в полной темноте. Свет всегда как бы с трудом пробивается сквозь изначальную глухую стихию ночи, часто кажется, что он не доходит до самой поверхности листа. Лица у Каррьера — это скорее воспоминания о людях, чем портреты, не случайно почти все они изображены с закрытыми глазами.

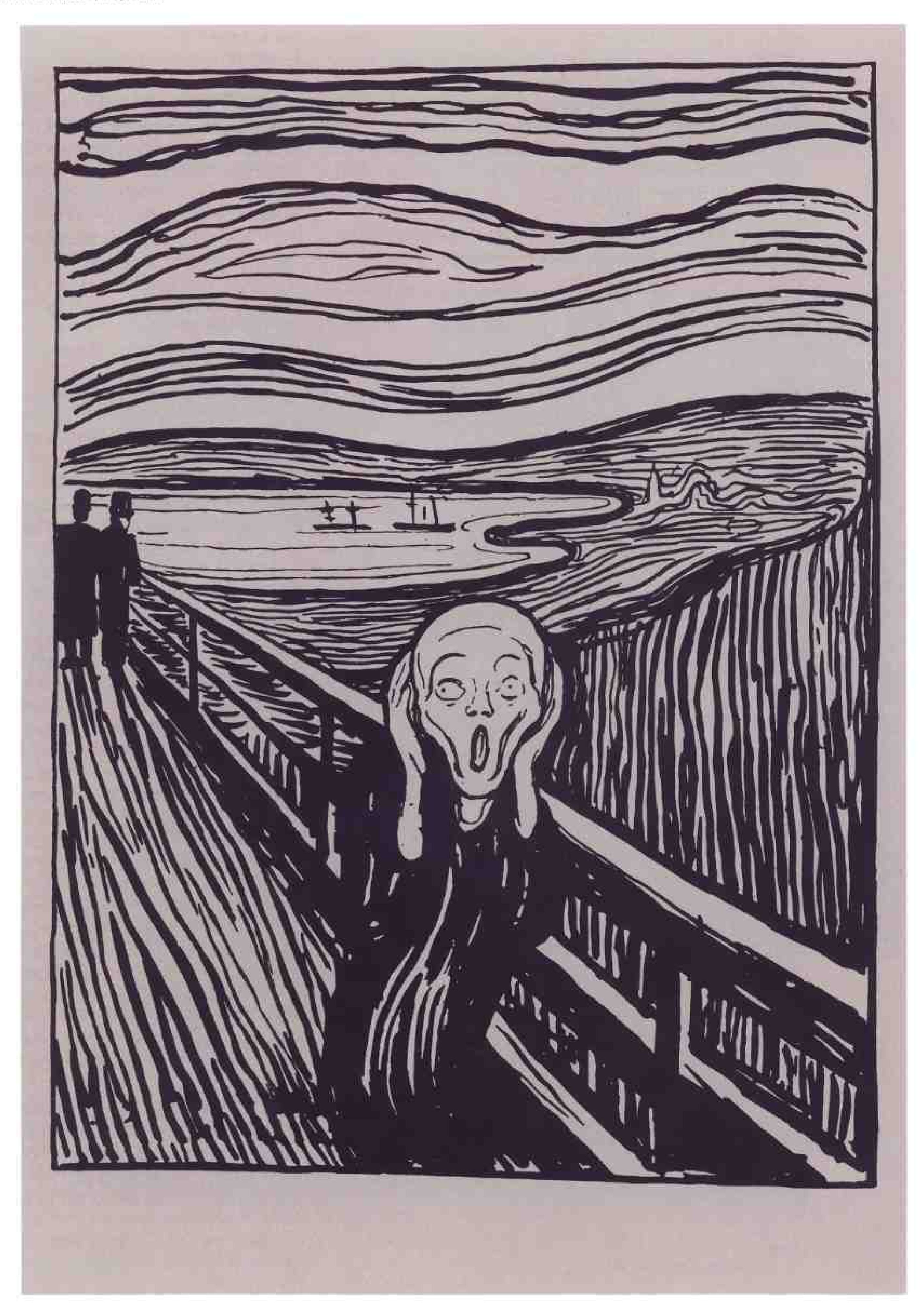
Художник дает как бы намек на образ, зритель должен сам домысливать то, что не сказал автор: привкус таинственности был важной чертой эстетики символизма. И подчас на этом пути гравер приходит к неизобразительной арабеске, настолько трудно уловить реальный образ в таких его литографиях, как «Мечты» (1897), «Нежность» (1900). Каррьер как бы все время балансирует на грани реального и призрачного. У него, как и у импрессионистов, в основе стиля лежит принцип преображения предмета под воздействием света, но здесь свет становится не носителем движения, не свойством материального пространства, он приобретает как бы самостоятельную жизнь, понимается как воплощение некой нематериальной субстанции, создающей особый, ирреальный мир.

Каррьер работает только скребком и стеклянной бумагой, давая очень тонкие оттенки светлого. В его листах нет линии, все передано пятнами светлого различной насыщенности, и понятно, что такой сугубо живописный стиль чрезвычайно сближает между собой литографии и картины Каррьера.

Наконец, третий известный гравер группы символистов — бельгиец Джеймс Энсор. Художник создал в этой технике своеобразный стиль гротеска, выраженный и в сюжете многих его гравюр, где тема смерти имеет обычно оттенок циничной насмешки, и в самой графической манере, близкой к примитивной картинке. Его офорты —

* См . *Ревалд Дж.* Постимпрессионизм. М.—Л., 1962, с. 113.
** См.: там же.

* О творчестве других мастеров этого художественного объединения см статью К И Панас «Гравюра 20 века стран Западной Европы и Америки»



238.
Э.Мунк
Крик. 1895

это особый конгломерат, где ясно различаются воздействия средневекового «dance macabre», карикатуры, картин Босха, лубка, причем все это пронизано одновременно и религиозностью, и дерзким вызовом, граничащим с издевательством.

Один из первых его листов «Адская процессия» (1887) напоминает схему рисунка, где все фигурки пародийны в своей пластике, где нет перспективы, светотени, одни поспешные крючки и штрихи. И это лишь начало целого цикла подобных офортов: «Жуткий стрелок» (1888), «Шутка слона» (1888), «Ведьма во время урагана» (1888), «Битва золотых шпор» (1895) и многих других. И рядом — сардонически преломленная тема смерти в листе «Мой портрет в 1960 г.» (1886) с изображением прислоненного к пеньку скелета или в двух состояниях офорта «Мой портрет в виде скелета» (1888), где мы видим улыбающееся лицо художника (1 состояние офорта) или на его месте череп (2 состояние офорта). Отдельные его гравюры — словно предвосхищение абстрактных работ. Лист «Катаклизмы» (1888) — арабески линий, в котором угадывается игра стихий, «Звезды на кладбище» (1888) — мелкая россыпь светлых пятен на черном фоне. И при всем этом многие офорты Энсора — тонкие лирические пейзажи, виды городов, портреты.



239.
Ж.Шере
Пастилки Понселе. 1896

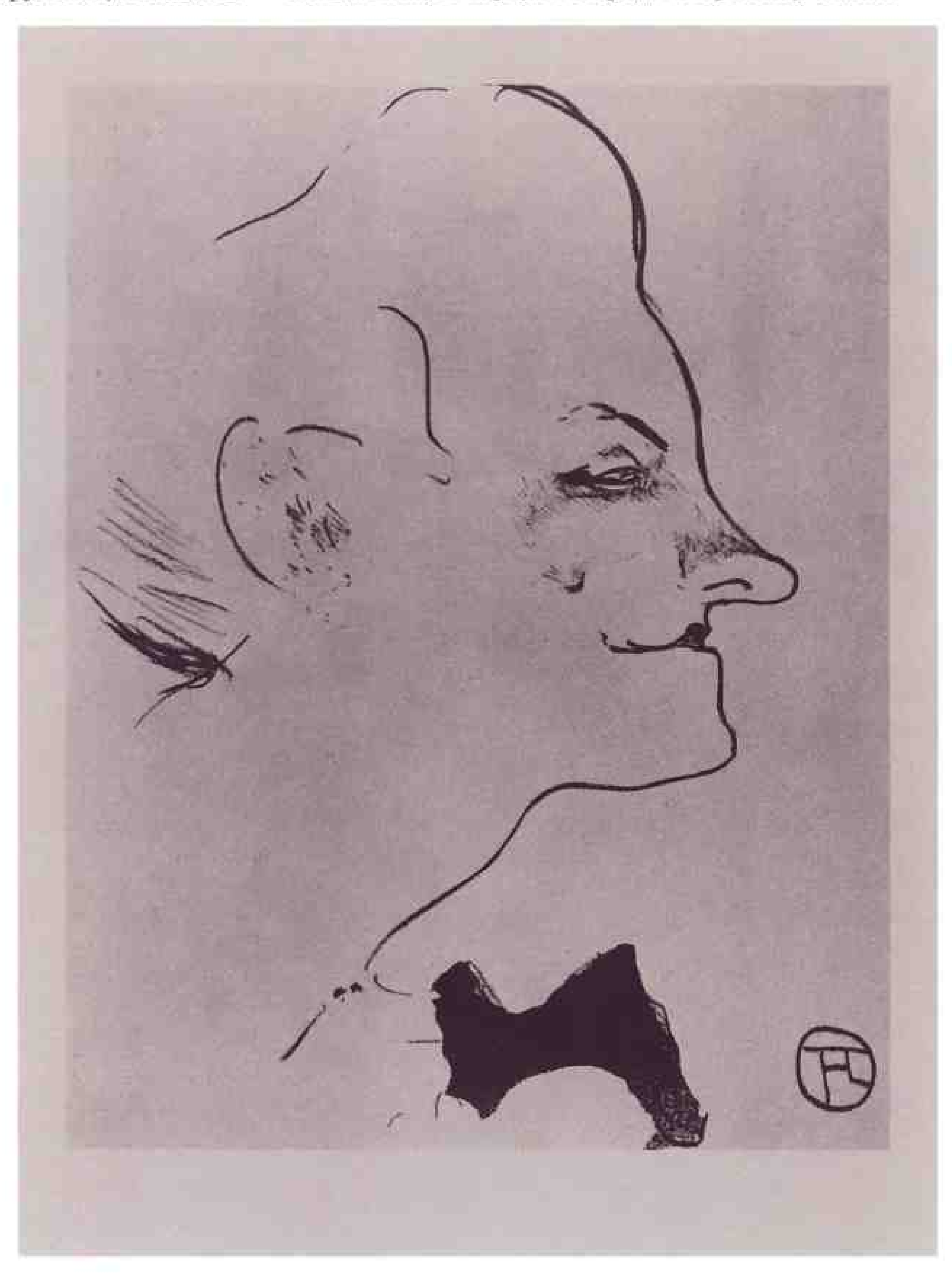
Сквозная тема произведений Энсора — маскарад смерти, отсюда его гротеск, условная, почти знаковая пластика фигур, и дьяволиада сюжетов. Наиболее прославленные его офорты — «Собор» (1886) и «Месть Хоп-Фрога» (1898). Первый — это почти галлюцинация, огромная, очень точно изображенная масса собора и площадь перед ним, до предела заполненная людьми — кривляющимися, одетыми в маски, чего-то ждущими, словно карнавал в день Страшного суда. Энсор передает здесь бесчисленность, напряжение всей этой массы народа, которому противостоит древняя недвижимая масса собора. Любопытно наблюдать, как в этом листе скопление людей передается симметрией знаков, важен не человек и даже не люди, а сама идея увеличения, умножения, количества. Люди — это множество значков, тысячи песчинок перед величием собора. Они взаимозаменимы, они все — одно и то же, они — ничто. Так тема смерти, тема фантастического шутовства жизни, получает отчетливо религиозную окраску.

Офорт «Месть Хоп-Фрога» выполнен на тему одноименного рассказа Э.По. Здесь все та же тема — смерть в образе шута, буффона. Состояние трагизма передается в первую очередь очень насыщенными извивающимися штрихами, контрастирующими с белым и оживляющими его.

Говоря об офорте конца 19 века, следует назвать еще несколько имен художников, по-своему преломивших идеи импрессионизма. Жан Луи Форен — популярный офортист и литограф, который в своих судебных сценах и острых сценках жанрового плана продолжает традиции Домье, стремясь при этом к большей живости, непосредственности, современности. Он добивается этого, опуская детали и уделяя внимание ритму длинных подвижных линий, при этом он часто превращает фигуры почти в схему (особенно в литографиях, таких, как «Двое», ок. 1896), но в них всегда чувствуется его былая близость к Мане и Дега, проявившаяся в неразделенности света, движения, массы.

Другой знаменитый офортист этого периода — швед Андерс Цорн, исполнивший более двухсот офортов. Его большие листы — преимущественно портреты и изображение натуры. Они все выполнены энергичными штрихами, идущими параллельно по форме или по движению света. Взаимоотношение предмета и света, мимолетность состояния, ритмичность штриховки — все это выдает импрессионистическую основу офортов. Однако в лучших его листах, таких, как «Тост» (1893), в силе штриха, в его некоторой грубости, в навязчивости самой системы штриховедения чувствуется возможность нового, гораздо более активного, чем во времена импрессионистов, офорта. Эти листы Цорна воздействуют на зрителя не тонкостью приемов, а всей массой, стесненностью композиции, большими размерами. В офортах Андерса Цорна предчувствуются работы Фрэнка Бренгвина и Кэте Кольвиц.

Однако появление этого действенного офорта нашего времени обязано и немецким мастерам конца века, в первую очередь творчеству Макса



240.
А. Тулуз-Лотрек
Иветт Гильбер. 1893



241.
А. Тулуз-Лотрек
Ла Гулю в Мулен-Руж. 1892

Клингера. Этот художник пользовался в начале века мировой известностью. Во многих его сериях, таких, как «Интермеццо» (1881) или «Фантазия Брамса» (1894), резко выступают черты тяжеловесного мюнхенского символизма; воздействие А.Беклина и Ф.Штука очень сильны в этих работах Клингера. Но в двух его сериях 1880-х годов «Драмы» и «История одной жизни» интересно стремление к прямому отражению социальной жизни, к усилению психологизма, к монументальной сдержанности звучания. Серия «Драмы» характерна своим содержанием: Клингер изображает сцены суда, восстания, забастовки, то есть пытается решить драматическую тему в ее социальном преломлении. В офортах сильно повествовательное начало, художник не отказывается ни от одной детали, это все многофигурные сцены с романтическим освещением. В цикле «История одной жизни» он пользуется символическими приемами: лист «Покинутая» с изображением женщины, бредущей по берегу, композиционно весьма выразителен: контраст женского силуэта и пустынного бесконечного пространства, нависающего высокого неба приобретает психологический смысл. Клингер был учителем Кэте Кольвиц, и в ранних своих работах она близка его манере.

Однако, если офорт в конце прошлого века не выдвигает новых, по-настоящему выдающихся имен, если и А.Цорн и молодая К.Кольвиц занимают, скорее, промежуточное положение между мастерами 1860 — 1870-х годов и граверами начала 20 века, то в литографии и гравюре на дереве наблюдается новый расцвет, появляются художники, создающие новые концепции гравюры.

Особенно разительно обновление, даже собственно возрождение в ксилографии. В конце 18 века англичанином Т.Бьюиком была изобретена торцовая гравюра на дереве. До тех пор пока штихелем работали так же, как ножом в обрезной гравюре, пока в основе работы гравера лежал рисунок пером, существовало закономерное равновесие между ролью художника и резчика, такое же, как и в старой ксилографии. Но штихель в торцовой гравюре гораздо более естественно дает белую линию на черном фоне, а это очень быстро привело к возникновению и полному господству тоновой гравюры на дереве, где белая штриховка и все ее комбинации использовались для решения светотеневых задач. Понятая в таком плане ксилография сразу же стала господствующей техникой иллюстраций в книге и журнале.

Если ранняя ксилографская иллюстрация (иллюстрация художников-романтиков) была гравюрой факсимильной, при которой мастер делал законченный рисунок пером, часто прямо на доске, а резчик лишь скрупулезно вырезал эти штрихи и пятна, то скоро в основу ксилографии стали класть акварель и отмывку, а позже даже дагерротип.

Начиная с 1835 года, когда появилась первая романтическая книга с гравюрами на дереве «Жиль Блаз» А.-Р.Лесажа с сотнями виньеток Жана Франсуа Жигу, выходит множество книг с гравюрами, выполненными по рисункам известных художников: «Путешествие Гулливера» (1838) и «Робинзон Крузо» (1840) Жана Гранвилля, «Дон-Кихот» (1836), «Манон Леско» (1839), «Хромой бес» (1842) Тонни Жоанно, «Вечный жид» (1845) Поля Гаварни, «Медицинская Немезида» (1840) Оноре Домье, «Жизнь Фридриха Великого» (1840) Адольфа Менцеля, ряд коллективных изданий, такие, как «Поль и Виргиния» (1838), «Сентиментальное путешествие» (1841), «Парижские тайны» (1843 — 1844) и другие. Этот поток продолжается вплоть до 1880-х годов, когда выходят многочисленные книги А.Дюма, «Манон Леско» А.-Ф.Прево, «Исповедь» Ж.-Ж.Руссо с гравюрами по рисункам Мориса Леруара и другие.

В течение этого же времени увеличивается количество иллюстрированных журналов: «Illustrated London News» (с 1842), «Illustration» (с 1843), «Monde illustré» (с 1857), для которых работают те же резчики на дереве — Паннемакер, Пизан и другие.

В результате гравюра на дереве становится все более и более тональной, приближаясь по своим художественным средствам к фотографии. Полное торжество тональная гравюра на дереве обретает в иллюстрациях Г.Доре.

Гюстав Доре — одна из самых знаменитых и противоречивых фигур в европейской графике 19 века. Превознесенный в десятках статей, уничтоженный в десятках статей, создавший более сорока тысяч рисунков, мечтавший о славе живописца и скульптора, он до сих пор поражает необыкновенной работоспособностью, фантазией, зрительной памятью. Многие классические литературные произведения, такие, как «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф.Рабле (1854), «Озорные рассказы» О.Бальзака (1855), «Дон-Кихот» Сервантеса (1863), «Божественная комедия» Данте (1861), в представлении нескольких поколений неотделимы от его иллюстраций.

В большинстве своих книг, особенно в полосных иллюстрациях, Доре делал кистью беглые эскизы прямо на доске (впоследствии — на бумаге, откуда фотоспособом они переносились на доску), которые разрабатывались уже гравером до такого состояния, что их можно было гравировать. В результате это оказывалось свободной интерпретацией резчика, воплощающего свое представление о «картинности», законченности гравюры, пользующегося набором банальных и постоянных приемов обработки доски, механически применяемых к самым разным рисункам. В больших

мастерских, которые обслуживали Доре и подобных ему иллюстраторов, каждый резчик работал над определенной частью гравюры, что, разумеется, разрушало единство доски.

Гравюры по рисункам Доре, особенно самые известные полосные гравюры огромного формата (часто in quarto), говорят на чужом, не свойственном им языке оптического правдоподобия, роль бумаги, пятна, штриха, его энергичности или напряженности сходит на нет. Так репродукционная гравюра на дереве лишь иллюстрирует, воспроизводит, демонстрирует другой вид искусства — рисунок кистью. Первородность гравюры как таковой, ее специфика, своеобразие, язык полностью уничтожаются. Поэтому, когда в конце 19 века в книгу и журнал входят фотомеханические способы тонального воспроизведения, тоновая ксилография оказывается ненужным архаизмом.

Как раз в это время появляются художники, осознавшие вторичность, механистичность репродукционной гравюры на дереве. Однако это не означает, что была сразу же оставлена ее тональная основа, напротив, глава тогдашних художников, ксилограф Луи Огюст Лепер в своих самых известных листах сохраняет и углубляет тоновый принцип. Лепера, как и Мериона, в офорте часто считают обновителем европейской ксилографии, что достаточно безосновательно. Долго работавший как гравер-ремесленник, резавший гравюры по чужим рисункам, Лепер около 1880 года становится художником-гравером и обращается только к собственным композициям. Он работал главным образом в пейзаже, преимущественно городском. Его большие доски, такие, как знаменитые «Водопой позади Собора Парижской богоматери» (1889) и «Руанский собор» (1888), — шедевры тоновой ксилографии. В отличие от репродукционной гравюры здесь все подчинено единству пластического замысла: шкала валерных отношений, акценты черного и белого, развертывание пространства. Однако и такие гравюры Лепера обнаруживают случайность, а то и чуждость материала самой композиции: это все же не более как очень точное воспроизведение рисунка кистью, и в непосредственном рисунке можно добиться всех подобных эффектов. Художник чувствовал это и в 1890-х годах обратился к обрезной гравюре на дереве, но и в этих работах оказывается вполне независимым от материала, отчего вскоре переходит к офорту и литографии. Гравюры Л.-О.Лепера сыграли значительную роль в истории вкуса, в интересе к оригинальной ксилографии в это время, но создателем новой гравюры на дереве был отнюдь не Лепер, а Поль Гоген.

Гоген интересовался гравюрными техниками с конца 1880-х годов, он исполнил несколько литографий на цинке, офортный портрет Стефана Малларме, но обрел свою технику в гравюре на дереве, к которой обратился во время первого путешествия на Таити в 1891 — 1893 годах. Восхищавшийся искусством туземцев, особенно их татуировкой, Гоген был уверен, что они делают гравюры и даже специально разыскивал их у жителей острова. Когда эти поиски оказались, естественно, безуспешными, художник начал резать на дереве и сам с трудом сделал несколько оттисков. Позже они были отпечатаны в Париже небольшим тиражом его другом, художником Луи Руа. Во время второй поездки на Таити (1895 — 1903) Гоген также исполнил ряд ксилографий, оттиски с которых присылал в Париж. В 1921 году его сын издал в Копенгагене альбом с гравюрами отца, и именно тогда работы Гогена становятся известными. Поль Гоген отказывается от всяких намеков на валерное начало. Для него ксилография — это след плоскости деревянной доски на плоскости листа. Его гравюры построены на резких контрастных сопоставлениях белых и черных плоскостей, на ритме извилистых, длинных белых линий. Гравер соединяет в своих листах декоративный элемент со специфической эмоциональной выразительностью: напряженность контрастов, подвижность различных ритмов и фактурное начало.

Уже одна из первых его ксилографий «Te Po» (ок. 1893) замечательна ритмическим единством пятен и тем, как художник превращает белые и черные пятна в материальную массу. В одной из лучших его гравюр «Ноа Ноа» (ок. 1895) зрительное восприятие строится на борьбе противонаправленных ритмов: сопоставленные белые прямоугольники в одежде обеих женщин при разнице их масштабов придают листу пространственную глубину, тогда как орнаментальная крона дерева и белые извилистые линии внизу создают плоскостный ритм.

Поль Гоген очень чутко понял необходимость введения в ксилографию некоторого намека на тон, чего он достигал тонкими параллельными штрихами, создающими определенную цветовую шкалу: белый, максимально черный и серебристый промежуточный цвет. Это обогащает сопоставления в гравюре, отдельные детали мы воспринимаем то как черные, то как светлые, в зависимости от того, с чем их сопоставляем. И наконец, пластическая активность гравюр еще более усиливается фактурным элементом, создающимся тем, что художник кое-где вынимает черное не слишком чисто, оставляя следы резца, и от этого белое как бы набухает массой, приобретает плотность и силу.

При всей быстроте ритмов, планов и плоскостей он никогда не забывает о цельности гравюры, утверждая ее преимущественно построением композиции. В неисчерпаемых созвучиях линий и



242.
А. Тулуз-Лотрек
Диван Жапоне. 1892

форм выражается ведущая идея всего искусства художника: тоска по гармоничному единству человеческой жизни и естественной жизни земли. Его произведения — это некий мир эмоциональной абстракции, воплощающий особое душевное состояние, освещенный своим особым солнцем, отчего свет и пластика в гравюрах лишены оптического иллюзионизма. Художник порывает с той системой ви́дения и с той системой изображения, которые господствовали в течение всего 19 века в равной степени и у романтиков, и у импрессионистов. Впервые, может быть, в новой европейской гравюре экспрессия полностью преобладает над моментом изображения реальной сцены.

Как раз поэтому гравюры Поля Гогена в последние годы 19 века, когда в Европе господствовали разные направления постимпрессионизма, когда было так близко появление фовистов, кубистов и экспрессионистов, явились столь своевременно и оказали решающее воздействие на крупнейших мастеров ксилографии.

Однако в 1890-е годы появляются мастера ксилографии и иных направлений. Это главным образом гравюра декоративная: во Франции — цветная, подражающая часто японской, в которой работают Анри Ривьер и Тони Бельтран, а также Люсьен Писсарро, сын импрессиониста, живший долго в Англии. Собственно английская школа ксилографии близка к прерафаэлитам (иллюстрации Чарлза Риккетса, Чарлза Шеннона, Л.Писсарро). В это время организуются журналы, посвященные ксилографии: «Bois» и «Image» — во Франции, в Англии подобную роль играют издательства: «Kelmscott Press», «Eragny Press», «Vale Press».

Наиболее заметные ксилографы 1890-х годов во Франции и в Англии были связаны с гравюрой Гогена, стилистические черты которой они ввели в строгие академические рамки. Это Ф.Валлоттон и У.Николсон.

Швейцарец Феликс Валлоттон работал во Франции, входил в группу «Наби», сложившуюся под воздействием искусства Поля Гогена. Валлоттон весьма упрощает стиль последнего. От всего пластического богатства ксилографий Гогена он оставляет лишь два элемента: контраст черного и белого и ритмическую выразительность пятен. Живая, нервная поверхность гогеновских гравюр превращается у него в острую суховатую игру силуэтами, вся композиция как бы заключена между двумя плоскостями.

В знаменитой гравюре Валлоттона «Манифестация» (1893) есть очень точно взвешенное стремление к остроте и отрывочности композиции, все основное действие развертывается за пределами листа, фигуры срезаны краем. Ритм черных силуэтов убыстряется к верхнему полю, фигуры становятся все более гротескными, почти карикатурными, но во всем этом мы чувствуем спокойную уверенность мастера, все заранее рассчитавшего, нарисовавшего и обобщившего. Эта чисто графическая обобщенность формы, виртуозная безошибочность резьбы заставляет скорее восхищаться остроумием художника, чем сколько-нибудь эмоционально воспринимать его композиции. Звонкость сочетания черного и белого, отсутствие пространственной глубины приводит Валлоттона к чистому декоративизму. Ему не удалось избежать той орнаментальности стиля, которую Гоген разрушает напряженной борьбой планов и ритмов. И естественно, что Валлоттон работал в ксилографии лишь в 1891 — 1898 годах: его манера очень быстро исчерпалась.

Близок к Валлоттону Уильям Николсон. Известность ему создали альбомы ксилографий-портретов, где второй и третий цвет печатались обычно литографией. В этих портретах странно соединяется забота о чисто декоративном впечатлении от гравюры с почти фотографической характеристикой модели.

Из современников Гогена только один художник был истинным его продолжателем — норвежец Эдвард Мунк, который воспринял от Гогена и символические элементы его искусства, и пластическую систему его гравюр, причем у него эти начала объединяются в одно неразрывное целое. Художник много работал в гравюре, выполнив более семисот листов в офорте, литографии и ксилографии.

Наиболее традиционными были его листы в технике офорта, к которой он обратился прежде всего, но его литографии и гравюры на дереве представляют несравненно больший интерес. Для Мунка характерна близость приемов литографии с гравюрой на дереве. Он отказывается от тона, от растушевки, работает контрастами черного и белого, главное для гравера — ритмическая экспрессивность. Одна из первых его литографий — «Крик» (1895). Символический смысл гравюры выражен лишь ритмическим строем, который вошел в гравюру с работами Гогена. Не в деформированном, белом, в каком-то трагически пустом лице, помещенном в центре листа, выражается ужас и отчаяние, а в извилистых, мятущихся, вибрирующих линиях, словно воплощающих волны звука. Его литография «Влечение» (1896) также обнаруживает знание и понимание гогеновских гравюр и в черной массивности силуэтов, и в выразительности белых пятен-лиц, и в ритмическом единстве белых длинных линий.

Однако ксилографии Мунка еще более выразительны: сам материал гравюры наполняет листы напряжением в каждой детали. Здесь все сведено к единой черной плоскости, из которой «выдвигают-

ся» на нас рваные, почти бесформенные белые пятна. Мы узнаем здесь гогеновские сложность ритма и оживление фактурой белых плоскостей; изобразительную нагрузку, как у Гогена, несет здесь именно белое. Гравер тонко чувствует возможности пластического синтеза каждой техники. Так офорт «Поцелуй» (1895) при всей экспрессивности и напряженности линий имеет обозначение места, фона. Когда же эта композиция решается художником в ксилографии (1902), все эти обстоятельства отбрасываются. Обе фигуры сведены к одному лапидарному силуэту. И очень характерно, как он, пользуясь здесь самой фактурой дерева, заставляет поверхность оттиска как бы вибрировать от экспрессии, пронизывающей и фигуры, и все пространство листа.

Во всех своих гравюрах, особенно в ксилографиях, Мунк все изобразительные средства подчиняет одной задаче: максимальной суггестивности, выражению открытой и действенной эмоции, несравненному преобладанию выразительного начала над изобразительным. И разумеется, у экспрессио-



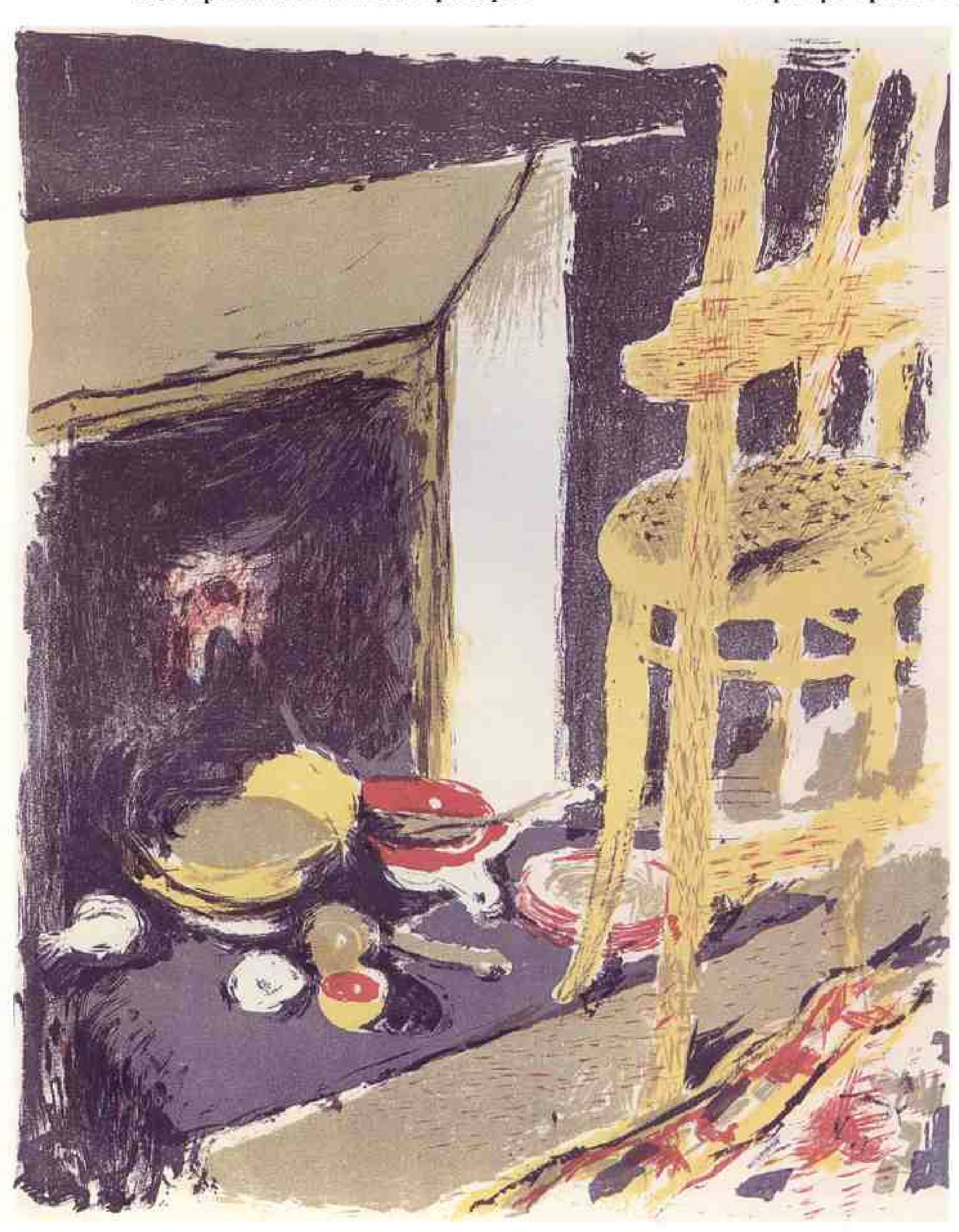
243.
П. Боннар
Ребенок у лампы. 1897

нистов были все основания считать Мунка своим прямым предшественником. Его творчество связывает два периода развития европейской гравюры — постимпрессионизм и экспрессионизм.

Среди ксилографий и литографий Эдварда Мунка немало цветных листов. Они не всегда принадлежат к лучшим его работам, но в них выразилась отчетливая тенденция развития европейской гравюры последних лет прошлого века — тяга к цвету, стремление обогатить цветом декоративные и экспрессивные качества гравюры.

Мастера, работавшие в литографии в 1860 — 1870-е годы, изредка обращались к цветному эстампу (Э.Мане, О.Ренуар, К.Писсарро, А.Сислей, Дж.Уистлер), но то были или единичные листы, или не лучшие и не характерные работы художников, причем надо отметить, что во всех этих ранних цветных литографиях собственно цвет носил характер раскраски.

Все эти случайные пробы были быстро забыты, и только в самом конце 19 века, как реакция на распространение фотомеханической хромолито-



244.
Э.Вюйяр
Очаг. 1899

графии, вокруг печатника Анкура и издателя Воллара группируются мастера новой оригинальной цветной литографии. Это Кер-Ксавье Руссель, Морис Дени, Поль Синьяк, Максимилиан Люс, но наиболее значительными из них были трое: Анри Тулуз-Лотрек, Пьер Боннар и Жан Эдуард Вюйяр.

У этих мастеров цветной литографии был лишь один существенный предшественник, основатель искусства афиши Жюль Шере. Именно он, создавший свою первую цветную афишу еще в 1869 году, впервые начал печатать большие листы с нескольких камней, сопоставляя открытые пятна различных цветов, часто заключая их в черный контур, все время заботясь о выразительности и ритмичности композиции. Именно ему больше всего обязан Тулуз-Лотрек.

Анри де Тулуз-Лотрек, творчество которого в известной мере завершает путь европейской литографии 19 века, и может быть сравнимо по своему значению (и для истории этой техники, и, возможно, для всей новой европейской гравюры) лишь с искусством Домье. Как и Домье, Тулуз-Лотрек был фанатиком литографии (он работал между 1892 и 1900 годами и сделал за это время около четырехсот листов), как и Домье, он обладал редкой зрительной памятью, как и Домье, Лотрек изменил сам принцип европейской гравюры.

Художник пользовался преимущественно двумя элементами литографии: острой линией и интенсивным пятном. Но эти элементы соединяются в его литографиях всегда в интересах выразительности листа. Он заставляет зрителя быть максимально активным в восприятии гравюры, предпочитает фрагмент целому, спокойное повествование вытесняется в его литографиях гротеском. Деформации Тулуз-Лотрека подчиняются законам действенности листа: он всегда очень далек от карикатуры, как бы он ни искажал черты или объемы, как бы ни утрировал внешность. Его портреты — всегда символы, почти знаки модели, а не насмешка над ней.

Художник сразу же видит в человеке законченный и сформулированный зрительный образ. Его «Портрет Иветт Гильбер» (1893) — это почти одна только профильная линия, но ее завершенность, «отработанность» и стремительность говорят нам о характере, о манере актрисы себя держать даже больше, чем об ее некрасивых и выразительных чертах лица: это человек действия, жеста, почти пантомимы. И когда мы встречаемся с той же Иветт Гильбер в листах альбома 1894 года, ей посвященного, или в гравюрах так называемой «Английской серии» (1898), или в отдельных литографиях, ее изображающих, мы узнаем в этих, более подробных изображениях то, что мы уже почувствовали в первом портрете, где нам был дан лишь ее чистый профиль. То же можно сказать и о других излюбленных моделях Тулуз-Лотрека — Марсель Ландер, Мэй Бельфор. Прежде всего художник находит формулу портрета, после этого он ищет ситуацию, наиболее выражающую модель.

Для его графики характерен очень определенный и узкий круг тем: актрисы, завсегдатаи кабаре, театральная публика. Даже когда он делает несколько литографий из жизни суда, это тоже участники или зрители некоего представления. У художника всегда доминирует чисто зрительное восприятие: он сам зритель, зрители его персонажи или же они — объект зрелища. В его творчестве подчеркнуто отсутствует момент нравственной и эстетической оценки: все заслуживает изображения, важно лишь выявить остроту восприятия, гротескность сопоставления, многообразие форм.

Поэтому так част в литографиях Тулуз-Лотрека момент противопоставления, соединения противоположного. Это сопоставление строится то пластически, то сюжетно, то композиционно, то характерологически. Светлым силуэтам противопоставлены темные, но так, что это нарушает перспективу, фигуре статической — динамическая, фигуре старика — фигура девочки, плавным и сглаженным чертам лица — мелкие и острые. Но при этом в подобном противопоставлении есть непременно и моменты сходства (в позах, контурах, профилях). В таком восприятии всего окружающего, как одновременно похожего и непохожего, есть нечто от принципа цирковой клоунады, столь близкой художнику и элементами гротеска, и торжеством чисто внешней характерности.

Персонажи А.Тулуз-Лотрека всегда схвачены в определенный, острый и краткий момент: как раз предварительная выработка портретной формулы позволяет ограничиваться лишь минимальным. Его портретные литографии очень редко композиционно завершены: характерный профиль, точно найденный разрез глаз, непременное темное пятно (бант или перчатки Иветт Гильбер, пучок волос мисс Бельфор), все остальное — это почти стенография позы, намек на интерьер, фигуры необходимого окружения. Любопытно, что в его монохромных литографиях почти нет фактурной игры. Это карандашный рисунок, редкая серая тушевка, выделение белого силуэта на сером же фоне и обязательные интенсивные острые удары более мягкого и темного грифеля: губы, глаза, корсаж, веер. Так у Тулуз-Лотрека мгновенность наблюдения, кратковременность состояния модели и сама манера литографии получают полное единство в каждом листе: фактурное богатство работ Мане заставляет нас подробно оценивать красоту литографии, черные листы Каррьера требуют сосредоточенности и длительности восприятия, у Тулуз-

Лотрека же все мимолетно и мгновенно. Это калейдоскоп жизненных проявлений, в чем-то очень схожих между собой и всегда разных. Его литографии выигрывают, если мы смотрим их сериями, альбомами, десятками, они и рассчитаны на постоянную смену зрительных впечатлений.

Естественно, что подобный метод находит наиболее полное выражение в его афишах. Им выполнено около тридцати цветных афиш, которые отличаются особенной сложностью и изощренностью композиции и вместе с тем афиши эти рассчитаны на кратковременное восприятие на ходу, из окна фиакра. И в этом нет противоречия. Они имеют как бы несколько планов, и от зрителя зависит, на каком из них остановиться в своем восприятии. Листы сразу же поражают почти произвольной игрой масштабов, утрированием пространственного элемента. Гравер работает яркими цветовыми пятнами и при этом усиленно подчеркивает перспективные сокращения, отчего в каждой его афише как бы борются пространственные и аппликационные начала. Но ведущим формирующим элементом всегда оказывается линия, определяющая предельную выразительность контуров, причем художник очень тонко использует созвучие этих контуров, линий, силуэтов. В каждой из его афиш поражает композиция, где ритмические противопоставления и линейные повторы чередуются так, что в листе не оказывается ни одной второстепенной детали.

Тулуз-Лотрек очень точно организует характер рассмотрения каждой афиши. Уже в первой из них, «Ла Гулю в Мулен-Руж» (1892), перпендикулярно расставленные руки мужчины и ноги танцовщицы, сходство форм ее юбки и желтого декоративного цветка, цилиндр ее партнера и многочисленные цилиндры зрителей, так же, как и подчеркнуто сокращающиеся доски пола и совершенно плоские силуэты в глубине, — все заставляет зрителя постоянно находить новые соответствия и противопоставления, не упуская из виду всей афиши в целом, ритмические повторы определяют динамичность нашего восприятия.

Тот же принцип и в других афишах художника: сопоставление руки, держащей веер, рук дирижера, грифов контрабасов и ручки трости в листе «Диван Жапоне» (1892), где эта ритмическая игра предметов заставляет нас обязательно обратить внимание на опущенные руки в черных перчатках, принадлежащие фигуре Иветт Гильбер в глубине.

В листе «Джейн Авриль» (1893) наиболее активен гипертрофированный пространственный элемент: гигантский гриф виолончели служит как бы рамой танцующей актрисе. В афише «Труппа мадемуазель Эглантин» (1896) ряд почти карикатурно торчащих ног танцовщиц оканчивается нелепо застывшей парой ног самой Эглантин, отчего мы невольно начинаем искать, на чем же стоят остальные танцовщицы, и наш глаз все снова и снова движется по листу.

Композиция каждой афиши Тулуз-Лотрека фрагментарна, фигуры неустойчивы. Это усиливает динамическое начало листа, а подчеркнутая глубина изображения или, напротив, активность фигур как бы включает зрителя в изображенное пространство. Однако очевидная условность манеры рисунка «остраняет» афишу, и эта борьба между невольной включенностью зрителя в композицию и отчужденностью его как оценивающего наблюдателя играет важную роль в его листах.

В самом принципе афиш А.Тулуз-Лотрека, в еще большей степени, чем в его станковых литографиях, выражается миропонимание художника. В мире, как он его видит и ощущает, нет постоянной иерархии явлений, все оказывается взаимозаменимым, относительным, зависящим от точки зрения. Для него нет даже стабильных категорий: действительность состоит лишь из элементов, единство и цельность ей придает художник. Отсюда такое значение имеет в его литографиях изобразительная метафора, пластическое уподобление: именно это создает зрительную цельность мира, причем лишь по воле художника.

Как раз эти качества искусства Тулуз-Лотрека связывают его с такими течениями начала 20 века, как фовизм и кубизм, которые берут у него основное: принцип разложения мира на первичные элементы и конструирование его заново в ту реальность картины, художественной вещи, которая для этих художников имеет единственно объективный смысл.

Своими афишами Анри Тулуз-Лотрек определил все дальнейшее развитие искусства плаката: афиши его современника Пьера Боннара «La Revue Blanche» (1894) и «Французское шампанское» (1891) строятся на такой же активности цветных пятен и гротескности силуэтов.

На ином принципе строятся станковые листы Боннара и особенно Вюйяра, выполненные в цветной литографии. В этих гравюрах (из них наиболее значительны серии П.Боннара «Несколько аспектов парижской жизни», 1899 и Э.Вюйяра «Пейзажи и интерьеры», 1898) художники отказываются от локальных пятен открытого цвета, столь излюбленных Тулуз-Лотреком. Художники создают в литографии, выполненной на четырех — семи камнях, некую тональную систему, не противопоставляя один цвет другому, а сближая их, заставляя их как бы взаимопроникать друг в друга. В основе их литографий лежит живописный принцип светотени, движения мазков, полной завершенности композиции. Характерно, что и у Боннара, и у Вюйяра малую роль играет сама бумага, она всегда закрыта цветом, штрихом, пят-

ном: и в этом также сказывается чисто живописное мышление обоих художников.

Интересно стремление обоих мастеров к сопоставлению тонов, особенно у Вюйяра, так что отдельные работы последнего, как, например, лист «Интерьер с розовыми обоями», строятся на игре различных тонов одного цвета. Вюйяр рисует почти всегда кистью, у него нет резкого контура, нет сильного движения, это всегда спокойная атмосфера дома, уюта, покоя.

Надо отметить, что и Тулуз-Лотрек, и Вюйяр, и Боннар вводят в свои листы некоторые принципы японского эстампа: подчеркнутую асимметрию, любовь к профильным формам, выразительность линии, выделенность фрагмента. Однако, если первый использует все эти черты в целях усиления динамического начала, то Вюйяр и Боннар осмысливают их чисто эстетически, стремясь лишь к большей остроте графической формы, редукции линии, неожиданного и изысканного сочетания цвета. Боннар и Вюйяр быстро исчерпали и интерес к цветной литографии, и возможности своего метода: после 1900 года они почти не работали в этой технике.

Последние из имен, названные здесь, Э.Мунк, П.Боннар, Э.Вюйяр — это мастера, активно и долго работавшие в 20 веке. Именно они оказались той живой традицией, которую развивали или которую стремились преодолеть граверы нашего времени. Девятнадцатый век кончился в искусстве, как и начинался, не по календарю. Однако в этом случае рубеж гораздо более очевиден: это возникновение в первом десятилетии нашего века искусства так называемого авангарда — таких стилистических направлений, как фовизм, кубизм, экспрессионизм, а также усиление реалистического художественного направления: в творчестве таких мастеров, как Теофиль Стейнлен, Фрэнк Бренгвин, Франс Мазерель; начинается тот небывалый подъем, которым характеризуется гравюра 20 века.

Авторы статьи: О.Гасанова, Е.Левитин. *Очерки по истории и технике гравюры.* Художник Ю.А.Марков. Зав. редакцией Л.А.Шарафутдинова. Редакторы Е.Д.Федотова, Н.И.Рыбакова. Художественный редактор В.Г.Терещенко. Фотограф Н.А.Князев. Перевод на английский А.И.Ильф. Редактор английского текста А.И.Смелянский. Цветную корректуру выполнила Л.В.Егорова. Технический редактор Л.П.Богатова. Корректоры Л.И.Гордеева, Н.П.Бржевская. Корректор английского текста О.А.Татищева.

Western European Engraving: 19th Century

The article *Western European Engraving: 19th Century* falls into two parts. The first, by O.Gasanova, is devoted to the great Spaniard Goya; the second, by Ye.Levitin, deals with Western European engraving as a whole. The 19th century was marked by the discovery of a new technique — lithography, which came to play an important part in printed graphic works and was espoused by Daumier, Delacroix and Géricault. Etching was favoured by Jongkind, Whistler and Zorn. Doré is deservedly famous for his wood engravings. The latter technique became widespread in the second half of the 19th century and was employed by Gauguin, Valloton, Bonnard, and Munch.

